OCAK 1993 SAYI: 86 13.000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

GENÇLER / *Memet Fuat*
TOPLUMLARI ETKİLEYEN ELEŞTİRİ / *Samim Kocagöz*
ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ / *Fethi Naci*
ÇARK / *Orhan Barlas*
TARTIŞMA KİRLENMESİ / *Doç. Dr. Sami Selçuk*
KERTERİZ / *Enis Batur*

DÜNYA YAZININDAN SEÇİLMİŞ

ÇEVİRİ ŞİİRLER

DERLEYEN
MEMET FUAT

TÜRK YAZININDAN SEÇİLMİŞ

AŞK ŞİİRLERİ

DERLEYEN
İNCİ ASENA

UMUT ŞİİRLERİ

DERLEYEN
TURGAY FİŞEKÇİ

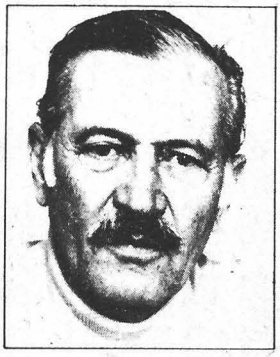
KISA ÖYKÜLER

DERLEYEN
SEMİH GÜMÜŞ

Yeni dizimizin ilk dört kitabı ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.



bütün yazıları

OKTAY RİFAT
ŞİİR KONUŞMASI

"Biz sanatın yaşama ile ilgisini hiçbir zaman kuramadık. Romanın, trende, vapurda hoş vakit geçirmek için okunabileceğini, resmin yapı sanatının bir parçası olduğunu kestiremedik. Sanata hep havada anlamlar verdik. Sanatın, taze balık yemek, iyi süt içmek gibi bir ihtiyaçtan doğduğunu kavrayamadık. (...)"

— Oktay Rifat

Danaburnu
roman

"Romanın başlıca özelliği, bence, bir imgelem ürünü olmasıdır. Kimi büyük romancılar, sözgelimi Stendhal Kırmızı ve Siyah'ı geçmiş bir olaya dayandırdığını söyler. Ne var ki iki satırlık geçmiş bir olaydan koca bir kitap çıkarmak ancak uydurma gücüne, başka bir deyişle imgelem gücüne dayanmakla başarılır. Nitekim ben de Danaburnu'nun temel olayını yıllarca önce Hürriyet gazetesinde görmüştüm. Anlattığım cinayet geçmiş bir olaya dayanıyor. Ama kitabım tümüyle uydurmadır. Unutmamak gerekir ki yaşamın kendisi sanat değildir. Yaşamı sanata dönüştüren sanatçıdır, yorumudur."

— Oktay Rifat (1981)

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

1992 SEDAT S. MAVİ VAKFI EDEBİYAT ÖDÜLÜ

deneme

MEMET FUAT

ÇAĞDAŞIMIZ MAKYAVEL

"İnsanlığı saplandığı bataktan kurtarmakta sanata ne kadar büyük görev düştüğünü, günümüzün sanatçılarına anlatmak çok güç, biliyorum; toplumsal yaşamdaki yerlerini, önemlerini, etkilerini küçümsüyorlar; alt düzlemlerde küçük mutluluklar ararken sanat ahlakından uzaklaşıyor, yaratıcılıktan kopup çoğaltıcılığa sapıyorlar; usun önceliği, gerçek saygısı yok olup gidiyor; 'sanat' denebilecek bir şey kalmıyor ortada. Oysa şu yaşadığımız 'çok çiğ çağ'da sanat, bilimden bile daha gerekli dünyamıza. İnsana insanlığını anımsatabilecek başka bir güç düşünemiyorum."

— Memet Fuat

Bu kitapta Memet Fuat'ın 1985-1991 yılları arasında yazdığı, toplum, insan, bilim, sanat, yazın, şiir konularındaki, çoğu birbirine bağlı denemelerini bulacaksınız.

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM SANAT

Sayı 86, Ocak 1993

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı: Turgay Fişekçi

GENÇLER	5	Memet Fuat
TOPLUMLARI ETKİLEYEN ELEŞTİRİ	10	Samim Kocagöz
ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ	13	Fethi Naci
TARTIŞMA KİRLENMESİ	22	Doç. Dr. Sami Selçuk
ZAMAN ZAMAN	26	Mehmet Serdar
ÇARK	34	Orhan Barlas
TUNCEL KURTİZ'LE	37	Mehmet Başaran
KERTERİZ	40	Enis Batur
PIET MONDRIAN	55	
VICTOR HUGO VE MİMARLIK	63	Gürhan Tümer
DUYGU ASENA'NIN KAHRAMANLARI	78	Ani Toros

ŞİİR

Can Yücel, 7; Guillaume Apollinaire, 15; Jaroslav Seifert, 19; Ercüment Uçarı, 20-21; Nurer Uğurlu, 24; Hüseyin Yurttaş, 29; Tarık Günersel, 31; Müslim Çelik, 33; Murathan Mungan, 43; Suat Vardal, 45; İnci Asena, 47; Oğuzhan Akay, 51; Süha Tuğtepe, 52-54; Mehmet Yaşın, 65; Sunay Akın, 67; Hüseyin Alemdar, 69; küçük İskender, 71; Ali Asker Barut, 75; Nur, 77; Akgün Akova, 79.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Piet Mondrian; 54-62.

KAPAK

Düzenleyen: Merkez Ajans; **Resim:** Piet Mondrian, Kırmızı Değirmen, 1911.

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 276 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Ana Basım; **Dağıtım:** Birleşik Basın Dağıtım A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar;** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul, Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 156.000 TL. Altı aylık 78.000 TL. Yurtdışı 60 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Kapak içi (siyah-beyaz) 2.000.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 1.500.000 TL, yarım sayfa 900.000 TL, çeyrek sayfa 500.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 200.000 TL. Fiyatı 13.000 TL. (KDV'li); Kıbrıs 15.000 TL.

ADAM

1992 SEDAT SİMAVİ VAKFI EDEBİYAT ÖDÜLÜ

GÜLTEN AKIN

seyran

Toplu Şiirler

"İlk yazdıklarımdan bu yana, şiirlerimin ortak özelliği, gerçeklerden, olgulardan kaynaklanmasıdır. Önceleri beni daha çok kendi yaşamım ilgilendiriyordu. Gözlerim içime çevrikti. (...) 1960 öncesinde hızla yaşlandık. Gerek kendi yaşamımda, gerekse toplumun yaşamında çok önemli değişmeler, gelişmeler oldu. Bir yandan deney birikirken, öte yandan bilgi birikti. Şiirlerimin konusu, özü, biçimi de değişikliğe uğradı. Öz, bireyselden çok toplumcu olunca dil de yalınlaştı. Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine nasıl bıçakla kesilmiş gibi geçilmemişse, ulusumuzda bir alt birikim nasıl sürüp gidiyorsa, benim şiir yaşamımda da öyle oldu. İlk çalışmalarımdan hep yararlandım. Dili kullanmada, kurguda bir ustalığa varma çabası kesiksiz sürdü. (...) Neyi ki yaptım, bütün yüreğimle, bedenimle, içtenliğimle yaptım." (1977)

— Gülten Akın

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

GENÇLER

Memet Fuat

"Gençlerin ciddiye alınmadığı bir ülke..."
"Çünkü biz sözü ciddiye alınmayan gençleriz..."
"Yaşımız kırk olmadan ciddiye alınmayız..."

Üniversiteli beş genç adına yazılmış bir mektuptan alıyorum bu sözleri. Genç insanların kendilerini böylesine dışlanmış görmeleri ne kadar kötü! Nereden kaynaklanıyor acaba bu duygu?

İnsan büyük oranda kendi çevresiyle, kendi yaşantısıyla sınırlıdır; onun için de ben Türkiye'de gençlerin ciddiye alınmadıklarına pek inanamıyorum. Tersine, Atatürk'ün yönlendirmesi, öncülük etmesiyle, gençlere büyük önem verildiğini, hatta bu işte biraz aşırı bile gidildiğini düşünüyorum.

Gençlik yılları insanların oluşma, öğrenme, biçimlenme yıllarıdır. Genellikle yaşam karşısında birtakım sorumluluklar yüklenilmeden yaşanan bu yıllarda dürüst, atak, boyun eğmez, özverili olmak doğaldır. Yaşamın olumlu olumsuz türlü yönlerini gördükten, birtakım öneriler aldıktan, kendine toplumda bir yer edindikten, kısaca, deneyim kazandıktan sonra, daha ileri yaşlarda, gençlikte doğal görülen bu üstün nitelikleri taşımayı sürdürebilenlerdir, bence, asıl güvenilecek insanlar. Ama onlar sayıca o kadar azalıyorlar ki, toplum içinde bir güç olarak anılmaları olanaksızlaşıyor. Kimse onlara, gençlere olduğu gibi, güvenle yönelemiyor. Oysa gençlerde görülen üstün nitelikleri, gençliklerinden getirip sonraki kuşaklara taşıyanlar da onlar : Gençliklerini yaşlılıklarında da yitirmeyenler.

Gene de geçerli slogan şöyle : Otuz yaşın üstündeki hiç kimseye güvenme...

Oysa,

etin gevşemesine bir başka tâbir gerek,
zira ki ihtiyarlamak:
kendinden başka hiç kimseyi sevmemek demek,

diyor şair...

Evet, bir başka deyim aranacak, iş otuz yaşın altında ya da üstünde olmak değil; "gençlik" bütün güzel nitelikler, "yaşlılık" kendinden başka hiç kimseyi sevmemek demek...

Ciddiye alınmamak bir yana, "gençlik" ülkemizde hep yüceltici bir niteleme olmuştur. Yaşta ya da başta, paylaşılamayan, üstün görülen hep "gençlik"tir.

Ama, görüyorsunuz, günümüzde kimi gençler yaşları kırk olmadan ciddiye alınmadıklarına inanıyorlar.

Bir zamanlar öyleydi de, şimdi mi bir "ciddiye alınmama" başladı acaba yaşı kırk olmayanlara?

Bu "kırk yaş" sözü de ilginç. Gençlik dönemi böylesine uzatılınca bir öğrenim dönemi olmaktan çıkıyor. Ayrıca yirmi beş ile kırk yaş arası insanlar en çok aranan, en çok öneri alan, en güzel yerlere getirilen insanlardır. "Kırk yaş" belki de gençliğin sonu değil de, yaşlılığın başı diye gelmiştir kalemlerinin ucuna... Orta yaşlılığı boydan boya atlayarak...

Neyse, gençler neden böyle dışlanmış görüyorlar kendilerini? Yoksa çok fazla şey mi özlüyorlar?

Kendi alanımdan örnekler vererek konuşayım :

Dergilere sürekli şiir gönderen şair adayları, yazdıklarının ilgi görmediğinden, okunmadığından, kendilerine yanıt verilmediğinden yakınırlar. Genellikle genç insanlardır bunlar. Şiirlerini beğenmediklerinizi, hemen nedenini sorar, kendilerine yol gösterecek, güzel şiirler yazmalarını sağlayacak somut öğütler bekliyormuş gibi bir tavır takınırlar. Bu bir tür kafa tutmadır: Öznel yaklaşımınızdan sıyrılıp nesnelleşmeniz gerektiğini duyumsatmadır. Aslında doğru dürüst bir şey söyleyemeyeceğinizi bilirler. Ya daha önce başkalarıyla da yaşamışlardır bu durumu, ya da tedirginliğinizden sezerler. Kim kimin öğütleriyle başarılı şiir yazabilir! Susmanızı kendilerinden yana yorumlar, sizin yetersizliğinizi düşünürler. Böylece de şiirlerini beğenmemiş olmanızın bir değeri kalmaz.

Üstelik, başarısızlık nedenleri en direnerek sorulan şiirler, genellikle, şiirin ne olduğunu anlayamamış, şiir üzerine hiç düşünmemiş, işin bütünüyle uzağında kişilerin ürünleridir.

Gerçek şu : Yazın alanında, ortanın biraz üstüne çıkabilen yazar adaylarının kendilerine dergilerde yer bulmaları güç değildir. Genç olmak ise bu konuda büyük bir destektir. Dergiciler iyi kötü tanınmış, parıltısız bir şiiri sürdürüp giden orta düzeyde şairlere, ya da bu durumdaki öykücülere pek yakınlık duymazlar; ama onların yazdıkları düzeyde şeyler gençlerden, ya da yeni başlayanlardan geldi mi umutla ele alınır. Gençtir, yeni başlamıştır, gelişebilir diye düşünülür.

Hele eleştiri alanı büsbütün açıktır yeni başlayanlara... Derli toplu, dili düşüncesi yerinde bir yazı geldi mi, nerdeyse bir sevinç yaşanır...

Aşağı yukarı bütün yazarlar ilkin dergilerde okur önüne çıkmış, dergilerde ünlenmişlerdir, ama o bitmez tükenmez sızlanma bir türlü sona ermez : Gençlerle ilgilenilmiyor, gönderdikleri yapıtlar okunmuyor, kendilerine yanıt verilmiyor...

Can Yücel

İMANA GELDİM

Bir kız buldu beni akşam üstümde
Bâkire değil ama kızmış
Allahına kadar
O ne memeler o
O ne uyluklar o
Ooo
Hele o engebesiz aşağlara
İnen o göbeği o
O müselles o müselles o
Hiç ağda görmemiş ayda
Allahıma güzel
İşte o zaman imana geldim

Gelen yüzlerce mektuba tek tek yanıt vereceksiniz! İşin en acıklı yanı, ne diyeceksiniz!

"Yeni Dergi"de bu tür yakınmaları karşılamak için "Gençlerle" diye bir bölüm açmış, o günlerin en özverili eleştirmenlerinin de katkılarıyla, gönderilen yapıtlardan yola çıkarak, yeni başlayanlara yol gösterici birtakım bilgiler vermeye çalışmıştık. Herkesi ilgilendirecek ortak bilgiler... Oysa sanata giden kestirme bir yol, öğütlerle aşılabilecek bir yol bulunmadığını çok iyi biliyorduk. Şairlerin ağırlıklı olarak şiir, öykücülerin öykü, romancıların roman, denemecilerin deneme okumaları, önce bir geniş bir okuma etkinliğiyle yayın dünyasına girmeleri gerekir. Erken başlamış değilseniz, bu çaba gençlik dönemine sığmayabilir de... Ama üstün bir yeteneksinizdir, gençliğiniz sona ermeden, birkaç yıl içinde, dünya çapında başarılara ulaşırsınız, o başka... John Keats öldüğünde 26 yaşını doldurmamıştı; Arthur Rimbaud şiiri kesinlikle bıraktığında 21 yaşındaydı; Georg Büchner 24, Wolfgang Borchert ise 26 yaşında öldüler.

Örneklerle ilgilenmeseniz, her şeye kendi yaşantılarınız, kendi anlatma gücünüzle başlasanız olmaz mı?

Olduğunu görsem de, gene "Olmaz!" diye yanıtlardım bu soruyu... Bir kişi düze çıksa bile, bin kişi aşılmış yollarda dolaşır durur...

Son günlerde çevremdekilere soruyorum : "Gençlerin dergilere girmeleri çok mu güç?" diye.

"Güç," diyorlar.

Bence, değil. Orta düzeyde şeyler yazanlar için güç olabilir. Onlar için eş

dost kayırması, ya da dergilerini, kitaplarını kendilerinin çıkarmaları gerekebilir. Ama ortalamanın üstünde ürün verenler için, dergi kapılarını aralamak, hatta kitap yayımlamanın yollarını bulmak, ülkemizde, kesinlikle güç değil. Dergiciler de, yayınevleri de, kanımca, bu konuda çok olumlu davranıyorlar. Okuru inatlaşırcasına iten, kabuğuna kapanmış, aşırı incelikli, damıtık şeyler değillerse, bütün başarılı ürünler kitap olarak da yayımlanma olanağı buluyor.

Günümüzün ünlü yazarları da kendilerini böyle dışlanmış mı görüyorlardı acaba gençliklerinde? Eskiden daha mı kolaydı yoksa dergilere girmek? Dergilere girmek isteyip de girememiş, başka yollardan ünlenip dergicileri utandırmış bir şair ya da yazar var mıdır dersiniz?

Yazın alanının dışına çıkıp düşünürsek, gençlerin ciddiye alınmadıkları görüşüne katılmak daha da güçleşiyor. Gençlere yönelik inanılmaz bir yarışın içinde görünüyor dünya. Gençler için spor alanları, gençler için spor arabalar, gençler için spor giyim, gençler için eğlence yerleri, kafeteryalar, dansingler, diskolar, gençler için banka kartları, gençler için özel mağazalar... (Kapıdan yaşlı bir müşteri girdi mi tatlı tatlı gülümsüyor tezgâhtarlar...) Gençler için müzik, gençler için dergiler...

Nasıl bir ciddiye alınmama bu, anlamak olanaksız.

Sanırım konunun düğümü bambaşka bir yerde : Türkiye'de önemli bir eğitim, özellikle de yüksek öğrenim sorunu var. Daha da kötüsü, işsizlik sorunu var. Tüketici olarak böylesine "ciddiye alınmak" sanırım gençleri ters etkiliyor. Nedeni açık : Bu "ciddiye alınış"ın tadını çıkarabilmek için önce "tüketebilecek" duruma gelmek gerek. Kısacası : İyi bir öğrenim, onun sağlayacağı iyi bir iş... İkisine de ulaşmak gün günden güçleşiyor... Yaşlılar, kırkın üstündekiler yüzünden değil, onların gençleri "ciddiye almamaları" yüzünden değil... Gençler birbirlerine engel olma durumundalar... En güzel yerlere iyi öğrenim görmüş, çağdaş bilgilerle donanmış genç insanların getirilmekte olduğu yadsınamaz. Ama özlenen güzel yerler öylesine az, oralara aday olan genç insanlar öylesine çok ki, yaşlıların değişik yollarla (erken emeklilik gibi) bir yana itilmeleri pek bir yarar sağlamıyor.

Bir önceki aşamada, yüksek öğrenim kurumlarına girerken yaşanan düş kırıklıkları ise inanılmaz boyutlarda.

Sanırım gençlerdeki dışlanmışlık duygusunun başlıca kaynağı bu güvensiz ortam, bu ne olacağını bilememe durumu...

Sorun ciddiye alınmamayı filan çok aşıyor. Kimsenin dilekçe verip gelmediği bir dünyada, tüketici olarak sürekli kışkırtılan genç insanların, bir an önce, kendilerine önerilen yaşamı tüketecek olanaklara kavuşmak istemeleri son derece doğal...

Şu sözler ne kadar ilginç:

"Gençlerin ciddiye alınmadığı bir ülkede, özellikle sanatın hiç önemsenmediği bir dönemde, hem genç olmak, hem de sanat dallarını (görsel; sinema, TV, grafik tasarım) seçmek gibi yanlışlıklar (!) içindeyiz."

Bu bir saldırı, ağır bir eleştiri aslında. Ne genç olmak, ne de sanat dallarını seçmek "yanlışlık" diye değerlendirilebilir. Yanlışlıklar bu eleştirinin dayanağı olan düşüncelerde :

1. Türkiye gençlerin ciddiye alınmadığı bir ülke değil.
2. Sanatın hiç önemsenmediği bir dönemde yaşamıyoruz. Çok iyi şeyler özlediğimiz için gelişmeleri yeterli görmüyoruz, o kadar.
3. Sinema, TV, grafik tasarım dallarını seçmek, bir yeteneksizlik söz konusu değilse, çok yerinde, insanı mutlu etmesi gereken seçimler.

Bitirmeden önce, bu beş üniversiteli genç adına yazılmış mektuptaki bir uyarıya da değinmek istiyorum: Bir yerde "çağın dışına düşme tehlikesi"nden söz etmişler.

Bu önemli bir konu... Genellikle insanların savrulmalarına, rüzgârda yaprağa dönmelerine neden olan, üstünde uzun uzun durulması gereken bir konu...

Çağa ayak uyduramamak, çağın dışına düşmek... Kötü olduğuna inanılan bir durum... Ama önce çağdaşlığın anlamını çözmek, çağını görebilmek gerekir... Çağdaşımız Makyavel'se, ona da mı ayak uyduracağız?

Sırasında çağa direnmek, çağa ayak uydurmamak, dolayısıyla çağın dışına düşmek, çok daha olumlu bir davranış olabilir... □

T. S. ELIOT

Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler

Türkçesi: Suphi Aytimur

ODİSSEUS ELİTİS

Çılgın Nar Ağacı

Türkçesi: Cevat Çapan

*

HENRIK NORDBRANDT

Aşk Şiiridir Bütün Şiirler

Türkçesi: Murat Alpar

ADAM YAYINLARI

TOPLUMLARI ETKİLEYEN ELEŞTİRİ

Samim Kocagöz

Kuşkusuz her türlü sanat yapıtının girdisini çıktısını, iyi ya da kötü yanını, güzelliğini çirkinliğini inceleyen yazı türüne eleştiri derler. Bu işi yapan kişi de eleştirmendir. Eleştiride tutulan yol, çok değişiktir. Giderek her eleştirmene göre de değişebilir.

Ne var ki aslında her sanat yapıtı da bir toplumsal eleştiridir: İnsanları, insanı eleştirir. Toplumu eleştirir. Toplumu yönetenleri eleştirir. Öyleyse bir sanat yapıtının eleştirmeni, eleştirinin eleştirisini yapan kişi olur.

Yöneticilerle sanatçıların kavgası, yüzyıllardan beri vardır. Çünkü yöneticiler, içinde bulundukları halden memnundurlar. Öylece devamını isterler. Bir sanat yapıtı için eleştirmenler ne derlerse desinler, ne yazarlarsa yazsınlar, yöneticilerin umrunda değildir. İşte kitap yasaklamalar, kitap yakmalar bu yüzden her zaman, her devirde yöneticiler için geçerlidir. Çünkü en geçerli düzen, en uygun düzen, yöneticilerin yürürlükte olan düzenidir. Eleştirmenler istedikleri denli bir sanat yapıtını göklere çıkarsınlar, ya da yerin dibine batırsınlar, yöneticinin ölçüsü değişmez; işine gelmiyorsa, toplumu istediği yönde etkilemeyecekse, ya da kendi tutumunun aleyhine etkileyecekse; sanatçının, yapıtı istenmeyen bir yapıt, kendisi istenmeyen bir kişidir. Bu tutum da gösterir ki sanatçının işi, insanı, toplumu eleştirmektir. Sanatçı toplumu etkilemek ister. Her sanat yapıtı da az çok toplumu etkiler. Yüzyıllar boyu etkileyenler de vardır. Birkaç örnek vereyim:

Geçen yıllarda bir kitap, yönetici İran Mollalarının müthiş hiddetini ayaklandırdı. Salman Rüştü'nün *Şeytan Ayetleri* adlı kitabı yazarına az kalsın ölüm getiriyordu. Mollalar, yazar için ölüm fermanı çıkardılar. Yazar o gün, bu gündür polislerin korumasında. Birçok ülke, kitabı İran Mollalarının korkusundan — ilişkiler bozulmasın diye — kendi dillerine çeviremediler. Yazar, Mollaların inancına karşı gelmiş, onlara göre din konusunda aykırı fikirler ortaya koymuştu. Toplumu, yöneticilerin geçerli inancına göre tersine etkilemek istiyordu. Hani kitap ortadan kalktığı için, yazarın neler dediğini biz de öğrenemedik... Okurlar, Mollalar sayesinde etkilenmekten kurtuldu! Ne var ki eğer bu yazarın yapıtı gerçekten büyükse, günün birinde yeniden ortaya çıkacaktır...

Bize gelince, 1933'de Alman nazilerinin, toplumu etkiliyor diye meydanlarda her tür kitabı yakmalarından ilham alarak, 12 Eylül döneminde, Evren Paşa yöneticileri, bir yayınevinin bastığı yüz otuz üç bin kitabı yaktılar. Gerek Alman nazilerinin bu kitap yakma eylemi, gerek Türk faşistlerinin bu kitap yakma eylemi, tarihe insanlık adına utanılacak bir kara leke olarak geçmiştir. Bilirsiniz, tarihte Moğol istilası sırasında XII. yüzyılın ünlü İskenderiye Kütüphanesi'nin perişan edilmesi de vardır. Klasik çağın en ünlü bilim yapıtları yok olmuştur. Rivayet ederler ki Moğol istilası çağında gerek Bağdat'ta, gerekse İskenderiye'de Fırat nehri, Nil nehri, simsiyah mürekkep olarak akmıştır içine atılan kitaplardan!

Bir de toplumu, yöneticilerin istediği yönde etkileyen yapıtlar vardır. Bunlar güncel, yöneticilerden yana yayınlar olduğu gibi, yüzyılları aşan yapıtlar da olabilir. Böyle yapıtlara en güzel örnek, Süleyman Çelebi'nin XV. yüzyılda yazdığı *Vesiletü'n - Necat* (Mevlid) yapıtıdır.

Arap ve Türk edebiyatlarında yaygın bir tür olan Mevlid, mesnevi biçiminde yazılmıştır. Yüzyıllar boyu halk tarafından okunduğu gibi, bugün de camilerde, evlerde makam ile okunmaktadır. Muhammet Peygamberin doğumunu, yaşantısını anlatan bu yapıt, yöneticilerin istediği bir yapıt olmuştur. *Mevlid*'i çok güzel inceleyen Prof. Dr. Ahmet Ateş, bu yapıtın niçin yazıldığını incelerken, saydığı nedenlerin arasında en önemli neden olarak o dönemin tarihsel kaynaşmalarını gösteriyor:

"Anadolu'da XIV. yüzyılın başından beri bâtınîler denilen, daha çok *Kur'an*'ın olduğu gibi anlaşılmasını değil de, gizli ve içinde bulunduğu iddia edilen anlamı arayıp, *Kur'an*'ı ve, bunun sonucunda, İslâmlığı istedikleri kalıba sokmak isteyen kimselerin oldukça geniş bir nüfuz kazandıklarını görüyoruz. Büyük bir İslâm âliminin dediği gibi, 'her yerde başka bir şekle bürünen ve başka bir akide olarak meydana çıkan bu fikir, Anadolu'ya daha çok İran'dan geliyordu. İlk meydana çıkışları Anadolu Selçuklarının zayıfladığı sırada 'Babaîler İsyanı' denilen bir ayaklanma iledir (H. 637 - M.1239-40). Bu hareket, o zaman göçebe halkın, şehirli ve ehl-i sünnet olan halka karşı isyanı şeklinde görünmüştü. (...) Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulduğu ilk zamanlardan biraz sonra bu akım Şeyh Bedreddin Mahmut Simavî'nin şahsında (Ö. H. 823 - M. 1426) parlak ve yüksek bir zekâya sahip, aynı zamanda cür'etli ve teşkilâtçı bir önder buldu."[1]

Prof. Ahmet Ateş, *Mevlid*'in yazılması nedenleri arasında böylece Şeyh Bedreddin'den söz eder. Ona göre *Mevlid*, Şeyh'in müridlerinin ayaklanmasından on bir yıl önce yazılmıştır. O zamana gelinceye değin Şeyh Bedreddin'in fikirleri zaten Anadolu'da yayılmıştı.

Demek oluyor ki Süleyman Çelebi tarafından *Mevlid*'in yazılmasının önemli nedenlerinden biri de Şeyh Bedreddin'in *Varidat* kitabındaki fikirlerin Müslümanları etkilememesi içindir. Hep bilindiği gibi, *Varidat*, *Kur'an*'ı başka bir yorumla ortaya koyan bir kitaptır.[2]

Görülüyor ki Süleyman Çelebi'nin bu mesnevisi, bütün Osmanlı yöneticilerini memnun etmiş, yüzyıllar boyu halka okutulmuştur. Bu da bize bir şiirler topluluğunun halklar, okurlar arasındaki büyük etkisini göstermektedir. Öte yandan Simavna Kadısı oğlu Şeyh Bedreddin'in fikirleri bütün Osmanlı döneminde unutturulmuş, ancak 1924'de Prof. Şerafettin Yaltkaya'nın araştır-

masıyla ortaya yeniden çıkarılmıştır. Bir görüş, bir felsefe akımı olarak incelenmiştir. Oysa XIV. yüzyılda kitleleri ayaklandıran bir kişi olmuştur bilim adamı Şeyh Bedreddin... Yine bilindiği gibi, fikirlerinden ötürü asılmıştır.

Yazdıklarımızın başına dönersek, sanat yapıtları toplumları etkileyen eleştirilerdir. □

(1) Ahmet Ateş, Süleyman Çelebi, *Vesiletü'n - Necât* (Mevlid), Türk Dil Kurumu Yayını, 1954, ss. 30-31

(2) Şeyh Bedreddin için bakınız: *İslâm Ansiklopedisi*, "Bedreddin'i Simavî" maddesi.

SERGEY YESENİN
SÖNÜYOR AL KANATLARI GÜNBATIMININ

çeviren:
AZER YARAN

İlk şiirlerinde halkıyla ve doğasıyla Rusya'ya duyduğu büyük sevgiyi lirik bir biçimde ve çarpıcı imgelerle dile getiren Yesenin (1895-1925) devrim sonrası şiirlerinde yaşadığı düş kırıklığını ve ruhsal bunalımını yansıttı. "Yesenin'in yaratısında ilk dönem eski, 'ahşap' yurdun, şairin yüreğine yakın duyumsadığı değerlerinin şarkıcılığı ve ulaklığıyla belirgin. Daha sonra bir iç denge ve ilerlediği yolun bilinciyle özellik kazanan, hüzünle harmanlanmış durgun bir sevinç başlıyor... 1925'te ince ve öfkeli varlığına kıydığı zaman, dramatizmle dolu, ama yaratıcılığıyla doygun, şiirinin çakıp sönen, kalıcı ve mavi izini bıraktı."

çıktı!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ

Fethi Naci

"Hayatımı Yazsam Roman Olur"

İstanbul, 26 Kasım 1992

"Hayatımı yazsam roman olur." Zaman zaman kim duymamıştır bu sözü? Serüvenler yaşayan, yaşamları ilginç olan ya da serüvenler yaşadıklarını, yaşamlarının ilginç olduklarını sanan kimselerden duyarız bu sözü. Bu sözü edenlerin romandan, romanla yaşamın ilişkisinden haberi olmayan kimseler olduklarını eklemeye gerek yok.

Sylvia Plath'ın *Sırça Fanus* adlı romanını eleştirirken yazdıklarımı alıntılamam gerekiyor: "Bir romancı, romanını yazarken, özyaşamından da, başkalarının yaşamından da yararlanabilir; olağandır bu; ama romanını özyaşam üzerine kurmaya kalkışırsa, gündelik yaşamın ayrıntılarıyla kurmaca dünyanın kuralları çatışır; hem başarılı bir kurgu sağlanamaz, hem de roman — yazarına ne kadar ilginç, ne kadar vazgeçilmez gelirse gelsin — okuru ilgilendirmeyen bir yığın ayrıntıyla dolar. Günlük yaşamın ayrıntılarıyla kurmaca dünyanın ayrıntıları benzemez birbirine; kurmaca dünyanın ayrıntılarının o dünya içinde belirli bir işlevleri vardır, işlevsel olmayan ayrıntıya yer yoktur bir romanda; oysa gündelik yaşam işlevsel olmayan ayrıntılarla doludur." (*Gücünü Yitiren Edebiyat*, 1990, s.164)

Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı* (Can Yayınları, 1992) adlı "roman"ı, tipik bir "hayatımı yazsam roman olur" romanı. Sıradan insanların böyle bir anlayışla roman yazılabileceğine inanmalarına bir şey denemez, güler geçersiniz, ama bir düzine kitabı yayımlanmış bir yazarın da aynı anlayışla roman yazmaya kalkıştığını görünce... Bir de kitabın son sayfasında *Ay Falcısı*'nın "14 Eylül - 30 Eylül 1992"de yazıldığını okuyunca... roman dilini bir yana bırakıp romandaki Türkçe'ye bir bakayım dedim.

İşte ilk sayfadan iki örnek:

"... her zamanki köşeme oturmuş, *bir yandan* (İtalik benim.-FN) göz ucuyla televizyona bakıyorum; arada mutfağa gidip dolaptan bir bardak Coca Cola dolduruyorum kendime." Türkçe'de, bir cümlede, "bir yandan" dendi mi aynı cümlede bir de "bir yandan da" ya da "öbür yandan, öteki yandan" denir. Nazlı Eray, "bir yandan" dedikten sonra, bakmış ki "bir yandan da" "mutfağa gitmesi" olanaksız, "arada" diye sürdürmüş cümlesini, yazdığı "bir yandan"ı o cümleden çıkarmayı düşünmemiş. İki haftada roman yazmaya kalkınca sonu böyle oluyor.

Öteki örnek: "Bu gece *el etek çekilince* (İtalik benim.-FN) bu odada bir ölü ile randevum var." Bir şeyden "el etek çekmek", "o şeyle artık uğraşmaz olmak" demektir; "el ayak çekilmek" ise "herkes evine, yerine çekilip ortada kimsecikler kalmamak" demektir. (Meraklısı Ömer Asım Aksoy'un *Deyimler Sözlüğü*'ne bakabilir: İnkılap Kitabevi, 1991, ss.689, 694.)

"El etek çekmek"le "el ayak çekilmek" arasındaki farkı bilmeyeceksiniz, etekle ayağı birbirine karıştıracaksınız, yani Türkçe bilmeyeceksiniz ve... romancı olacaksınız. Ama hiçbir ülkede görülmeyen bir "mucize", Türkiye'de sık sık görülüyor: Anadilini öğrenmeden ünlü şair olmak, ünlü yazar olmak Türkiye'de mümkün!

Ya o özel yaşam hikâyeleri!

Nazlı Eray, *Ay Falcısı*'nı, galiba, Metin And'la ne kadar mutlu olduğunu dosta düşmana (daha çok "düşman"a) göstermek için yazmış. 17. sayfada şu acayip cümleyi okuyoruz: "Şimdi eşim olan Metin And ile 1990 yılında, Fransız sefaretinin bahçesinde tanıştım ilk kez! Onu hiç görmemiştim." Bu yaşa geldim, bunca roman okudum, bu cümlenin benzeri bir cümleye rastlamadım! Nazlı Eray'a da, Metin And'a da mutluluklar dilerim, hiç dilemeyeceğim bir şey var: Ya bir gün ayrılırlarsa... O zaman "bu cümle"nin hali nice olacak? Nazlı Eray çıkaracak mı romanından bu cümleyi, yoksa bir dipnot mu ekleyecek romanına?.. Açık söyleyeyim, çözemedim bu sorunu! Metin'e sık sık rastlıyoruz roman boyunca: "Metin, çay suyunu koymuş, mutfakta gazetelere göz atıyordu." (s.27) "Yalnızca garip telefonlar, bizi rahatsız eden insanlar, evliliğimizi çekemeyenlerin varlığını göstermişti bana. (...) Benim konum 'büyü' değil, bu büyüler aracılığı ile bana duyulan nefret, mala duyulan doymazlık ve Metin'e mutluluk hakkı tanınmaması." (s.74) "Metin'i düşününce, birden savaşmaya devam edeceğimi anladım. Çevremizi saran, yanıbaşımızdaki, içimizdeki, burnumuzun dibindeki bu 'kötülük' odağı ile savaşacaktım." (s.103) "Metin'i düşünüp güç toplamaya çalışıyordum. (...) Metin, Metin. Sana ve bana mutluluk hakkı tanınmaması ne denli korkunç! Ne denli korkunç bir şey bu. Asıl korkunç olan bu./'Kara gölge' bir sırdaşına: 'Onları mutlu görmeye dayanamıyorum. Bu evliliğe engel olamadık; ama ne yapıp yapıp evliliği bozacağım. Elimden geleni esirgemeyeceğim,' demiş." (ss.119-120)"Öyle yorgundum ki! hemen yatak odama gittim. Metin uyumuştu. Ben yanında yatıyordum." (s.126) Yeter bu kadar, insan kendini "okur" gibi değil, "röntgenci" gibi hissediyor!

Nazlı Eray bir de "sütun sorunu"na takmış:

"Gazetedeki sütunum bir ay kadar önce kaldırıldı. Çok bunaldım. Anlatamayacağım denli etkiledi sütunumun kaldırılması beni. Bir ana damarım, kolum kesilmiş gibi oldum. Gazete okurlarımla olan bağlantım kesilmişti." (s.8)

"Gazetedeki sütunuma çok alışmıştım....." (s.9)

"İşte, benim bir gazete sütunum vardı. Çok severek yazıyordum. (...) Fakat sonra gazetede bazı karışıklıklar oldu. Benim sütunum kaldırıldı. Buna çok canım sıkıldı. Çok bunaldım." (s.12)

"Dedem, 'Bu arada senin gazetedeki sütunlarından çoğunu okudum. Çok beğendim. Geniş bir okur kitlen olduğuna inanıyorum,' dedi. 'Hâlâ bunalıyor musun sütunun kaldırıldığı için? Bana doğruyu söyle.' Bir an düşündüm. /

Guillaume Apollinaire

CANINA KIYAN

Üç büyük zambak üç büyük zambak üstünde haçsız
mezarımın
Üç büyük zambak bürünmüş altın tozlara uçuşan rüzgârda
Sulanırlar ancak kapkara bir gök boşanınca
Görkemli ve güzeller asaları gibi kralların

Biri çıkar yaramdan ışık değince ona
Dikilir kanlı kanlı bu zambağıdır korkuların
Üç büyük zambak üç büyük zambak üstünde haçsız
mezarımın
Üç büyük zambak bürünmüş altın tozlara uçuşan rüzgârda

Öteki çıkar yüreğimden acı çeken yatağında
Kurtlar kemirir yüreğimi orda. Üçüncü boy atar ağzımda
Dikilir üçü birden üstünde ücra mezarımın
Yapayalnızlar yapayalnız ve benim gibi lanetliler sanırım
Üç büyük zambak üç büyük zambak üstünde haçsız
mezarımın

Çeviren: Ergin Ertem

'Eskisi kadar bunalmıyorum. Başka bir yerde yazacağıma, okurlarımla gene buluşacağıma eminim,' dedim. / 'Ben de öyle tahmin ediyorum,' dedi dedem." (ss. 46-47)

Nazlı Eray, "ilginç" serüvenler yaşadığına inanıyor, anlatıyor (Nazlı Eray, roman "yazmıyor", roman "anlatıyor"! Zaten kendisi de "Laf lafı açıyordu. Konuşuyorduk." diyor bir yerde: Roman yazma anlayışı da öyle: Laf lafı açıyordu!) bu "serüvenler"i. Bir örnek: Uçak biletine bakıyor: "Yarın öğleden sonra, saat iki kırk beşte kalkacak diye bildiğim uçağım, bu sabaha karşı iki kırk beşte kalkıyordu!" Açıklaması şöyle: "Sıcak havanın etkisinden olacak biletime dikkatli bakmamış; saatleri karıştırmıştım." (s.31) Sonra da uçağı kaçırmasını "serüven" diye anlatıyor. Buna "serüven" denmez, dense dense... herhalde başka bir şey denir!

Nazlı Eray, *Ay Falcısı*'nı Muhayyelât'ın yazarı "Aziz Efendi'nin aziz ruhuna" ithaf etmiş. *Muhayyelât,* cinlerle perilerle, tılsımlarla, büyülerle dolu bir kitaptır. Nazlı Eray da büyülerle doldurmuş *Ay Falcısı*'nı.

Ay Falcısı, roman değil elbette, bir anılar salatası; "roman" olmaması bir yana "edebiyat" değil; her edebiyat eseri bir yapıdır, oysa *Ay Falcısı*'nda yapı mapı yok! Ne mi var: "Laf lafı açıyordu. Konuşuyorduk."

Bu konuşma bari tatlı bir konuşma olsaydı! O da değil.

Sait Faik'in Kitaplarında Dizgi Yanlışları

İstanbul, 5 Aralık 1992

Dergâh'ın aralık 1992 sayısında Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun Memet Fuat'la bir konuşması var. Bütün konuşmaları gibi Memet Fuat'ın bu konuşması da tatlı tatlı okunan, ilgi çekici, yararlı bir konuşma. Ben yalnızca Sait Faik'le ilgili kimi sözleri üzerinde duracağım; daha doğrusu, o sözler dolayısıyla epeydir düşündüğüm bir açıklamayı yapacağım.

Şöyle diyor Memet Fuat: "Geçenlerde Sait Faik'in bir iki öyküsüne bakmam, ilk basımlarıyla sonraki basımlarını karşılaştırmam gerekti: Birileri birtakım değişiklikler yapmış, konuşmalara çizgiler filan eklemişler. Değişen yazım kurallarına göre bir düzeltme değil, bir seçim: Değişik yazım biçimleri arasından Sait Faik'in seçtiği yazım biçimini bırakıp başka bir yazım biçimini uygulamışlar. Bilmiyordum. Kimsenin de sesi çıkmadı yıllardır. Sait Faik'in yapıtları sağlığında yayımladığı gibi mi yayımlanıyor, tekrar tekrar basılırken, dizgi düzelti yanlışları, atlamalar oluyor mu diye kimse kaygılanıp bakmamış anlaşılan."

1990 yılında Sait Faik üzerine bir inceleme yazmaya başladığım zaman elimde Bilgi Yayınevi'nin kitapları vardı, "Bu çalışmada hep Bilgi Yayınevi'nin kitaplarını kullandım." diye belirtmiştim bunu. Oysa Sait Faik'in, *Medarı Maişet Motoru* dışında (Çünkü bu kitabın ilk baskısı toplatılmıştı.), bütün kitaplarının ilk baskıları vardı bende; zamanla kitaplığımdan yok oldu bu kitaplar. Sadece *Sarnıç*'ın ilk baskısını Turgay Gönenç'e hediye ettiğimi anımsıyorum.

Garip bir huyum vardır: Sevdiğim kitapları okurken dizgi yanlışlarını düzeltirim. Belki günün birinde işe yarar diye. (Nitekim işe yaradığı oldu: Can Yayınları'nın dizgi yanlışlarını belirttiğim kimi kitaplarını dostum Erdal Öz'e verdim; Erdal Öz, sonraki baskılarda benim düzeltmelerimden yararlandı.) Sait Faik'in kitapları üzerinde çalışırken de aynı şeyi yaptım: Gördüğüm dizgi yanlışlarını, atlamaları belirttim. Aşağıda kitapların adlarını, kaçıncı baskı olduklarını, yayım tarihlerini, her kitapta gördüğüm dizgi yanlışı sayısını bulacaksınız:

Semaver: 9. baskı, nisan 1989. 8 dizgi yanlışı.
Sarnıç: 13. baskı, nisan 1989. 13 dizgi yanlışı.
Şahmerdan: 8. baskı, ekim 1989. 16 dizgi yanlışı.
Lüzumsuz Adam: 11. baskı, ekim 1989. 8 dizgi yanlışı.
Mahalle Kahvesi: 7. baskı, aralık 1988. 6 dizgi yanlışı.
Havuz Başı: 8. baskı, mayıs 1988. 8 dizgi yanlışı.
Son Kuşlar: 11. baskı, mayıs 1988. 6 dizgi yanlışı.
Alemdağ'da Var Bir Yılan: 6. baskı, kasım 1989. 10 dizgi yanlışı.
Az Şekerli: 8. baskı, kasım 1987. 2 dizgi yanlışı.
Havada Bulut: 10. baskı, aralık 1988. 1 dizgi yanlışı.
Kumpanya : 5. baskı, ekim 1986. 2 dizgi yanlışı.
Medarı Maişet Motoru: 9. baskı, nisan 1987. 10 dizgi yanlışı.
Kayıp Aranıyor : 9. baskı, ekim 1986. 1 dizgi yanlışı.

Yani 13 kitapta toplam 91 dizgi yanlışı.

Ayrıca atlamalar: *Semaver*'de 2, *Sarnıç*'ta 2, *Son Kuşlar*'da 1, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da 1, *Kayıp Aranıyor*'da 1, *Medarı Maişet Motoru*'nda 1 atlama, 1 de iki kişinin konuşmasının tek kişinin konuşması gibi birbirine karışması var.

Sait Faik incelemesi ekim 1990'da yayımlandı. 1990 kasımındaki TÜYAP kitap fuarında Bilgi Yayınevi sahibi Ahmet Küflü ile karşılaştık. Küflü'ye kitaplarda gördüğüm dizgi yanlışlarından söz ettim, Sait Faik'in kitaplarını gönderirse gördüğüm dizgi yanlışlarını kitaplar üzerinde göstererek kitapları kendisine geri gönderebileceğimi söyledim. Nedense bu yanlışlar pek ilgilendirmedi Küflü'yü; o, başka bir konu üzerinde duruyordu. Sait Faik incelemesinin "Genel Değerlendirme" adlı son bölümü bir öneriyle bitiyordu: "Sait Faik, 'yüze yakın hikâye'sinden on hikâye seçerek *Yeditepe Yayınları* için bir 'kitap yapmayı' düşünmüş. 'Hikâyeler Üzerine' adlı yazısında (*Sevgiliye Mektup*, s.82) bu girişimini anlatıyor. Seçtiği hikâyelerden ikisinin, 'Çelme' ile 'Kestaneci Dostum'un, adını veriyor: 'Bana çok tuzluya mal olmuşlardır. Bu iki hikâyeyi, başımın belâsı oldukları için bırakamam.' Sait Faik, yazısında, 'Sonunda şunlarda karar kıldım.' diyorsa da seçtiği öteki sekiz hikâyenin adını vermiyor. O yazı şöyle bitiyor: 'Hele, bir de resimleyen ressam arkadaşlar güzel şeyler yaparlarsa... Ben, çocukluktan beri, resimlenmiş hikâyelere bayılırım. Benim gibi, resimli hikâyeleri çocuk gibi seven büyükler vardır elbette. Yoksa, parasında pulunda olmadığımızı, her kitabımızı yüzer liraya, bir kısmını lütfedip verilen 200 liraya satmakla göstermiştik." Ben de "Sait Faik'in, gelmiş geçmiş bu en büyük hikâyecimizin bu dileği niçin gerçekleşmesin?" diyor, kendimce bir yol öneriyordum bu dileğin gerçekleşmesi için.

Ahmet Küflü, "Biz bunu senden birkaç yıl önce düşündük." diyordu. Düşünmüştür herhalde... Ama o konuşmadan bu yana iki yıl geçti; ne benden birkaç yıl önce düşündükleri kitaptan bir haber var, ne de sözünü ettiğim dizgi yanlışları konusunda bir ilgi...

Bunları daha önce yazmalıydım. Galiba Memet Fuat'a bir teşekkür borçluyum.

"Kitabın Ateşle Dansı"

İstanbul, 8 Aralık 1992

Süleyman Ege'nin yıllarca süren hukuk savaşı, Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı'nın 6 Ağustos 1982 tarihli emriyle başlıyor: Sıkıyönetim, Ege'nin sahibi ve yöneticisi olduğu Bilim ve Sosyalizm Yayınları'nca yayımlanan 16 kitabı yasaklıyor. Yayınevinin yayımladığı kitapların sayısı zaten 30'dur. Sıkıyönetim, 27 Ağustos 1982'de, ikinci bir emirle, kalan 14 kitabı da yasaklıyor. 28 Ağustos'ta kitaplar yayınevinin deposundan alınıp bir kamyona yüklenmeye başlıyor; "tahmil-tahliye" işlemi, gün aşırı yapılan "seferlerle", 28 Ağustos'tan 9 Eylül 1982'ye kadar sürüyor: 7 kamyon dolusu 133 bin 607 kitap. Süleyman Ege'nin 18 yıllık yayımcılık emeğinin ürünleri elinden alınıp götürülmüştür. Ne kalmıştır Süleyman Ege'ye: "Bu sonucu belgeleyen bir tutanaktı yalnızca elimde kalan. En son çıkıp gittiklerinde yayınevinde yerlere atılmış kâğıt parçalarından başka bir şey yoktu. Ayaklarımın altında bu kâğıt parçaları, tek başımaydım artık." (*Kitabın Ateşle Dansı*, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1992, s.31)

Süleyman Ege, kitabında, 1982'de başlayıp 27 Haziran 1989'da Ankara Beşinci İdare Mahkemesi'nin Başbakanlığı 133 bin kitabın imhasından doğan zararı ödemeye mahkûm etmesiyle mutlu sonuca ulaşan yedi yıllık hukuk savaşını anlatıyor. Türkiye'de kimi romancılarımız Kafka'ya özenerek romanlar yazarlar, ama Kafka'nın bile imgelem gücünün yetmeyeceği saçmalıkların yaşandığı 12 Eylül döneminin Kafkagil romanlarını yazmak, gerçekliklerden yola çıkarak, öykünmeyi bırakarak romanlar yazmak gelmez akıllarına. Romanlara yakışır bu saçmalıkları yazmak işini Süleyman Ege üstlenmiş; bir romancı olarak değil tabii, bir tanık (ve tabii, sanık) olarak. (Süleyman Ege "sanık"lığa öylesine alışmış ki "Duruşma, dava tarihinden iki yıl sonra, 26 Kasım 1987'de yapıldı. O gün ilk kez bir duruşmada 'davacı' yerindeydim; 'kitap sanığı' değil, 'kitap davacısı'ydım." [s.107] derken sanki yerini yadırgamaktadır!)

Sıkıyönetimin toplattığı 133 bin kitabın hukukî durumu nedir? Süleyman Ege, bunu, Sıkıyönetim Komutanlığı'na verdiği dilekçelerde açıklıyor; ben, Ankara Beşinci İdare Mahkemesi'nin kararından bir alıntıyla yetiniyorum: "...Davacıya ait yayınevince basılan *kitapların tamamının adli mercilerce suç unsuru taşımadığının* (İtalikler benim.-FN) belirlenmesi karşısında olağan rejim içerisinde bir idarî merci tarafından (mahkeme kararı olmadan) toplatılması ve imhası mümkün olmayacağına göre, sıkıyönetim rejiminin olağanüstü koşulları içerisinde anılan kitaplar için alınan kararın geçerliliği ancak sıkıyönetim süresi ile sınırlı olup, olağanüstü rejimin kalkması ile kararın gerekliliği sona erer."

Yani "sıkıyönetimin kalkmasından sonra kitapların sahibine iadesi gerekirdi". (Karar'dan)

Evet, "gerekir*di*"; "di"li zaman kullanıyor Mahkeme: Çünkü sıkıyönetim kitapları iade edemez*di*, çünkü yakmış*tı*.

Süleyman Ege'nin, sıkıyönetim koşulları içinde, yıllarca bir hukuk savaşını büyük bir gözü peklikle, büyük bir sabırla sürdürmesi, gerçekten örnek bir davranıştır. 1985'te, 19 Temmuz'da Ankara'da sıkıyönetimin kaldırılacağının anlaşılması üzerine, kitapların geri verilmesi için harekete geçmeye hazırlanırken, bu defa, kitapların yakıldığı "fısıltısı" ile karşı karşıyadır. Bilgi almak için Emniyet Güvenlik Şubesi'ne gider: "Kitaplarınız Sıkıyönetim Komutanı'nın emriyle imha edilmiş..." Komiser Ayşe Ergün'ün ek açıklaması: "... iki yıl oldu kitaplar Seka'ya gönderileli." Süleyman Ege'nin hukuk savaşı ve ortaya çıkan sonuçlar:

"Demek ki, Emniyet Müdürlüğü'ndeki o Bayan Komiser'in 'iki yıl oldu kitaplar Seka'ya gönderileli' demesi doğru değildi. / Mamak'ta, Sıkıyönetim Adli Müşaviri'nin, 'emri İçişleri'ne havale ettik, onlar da yerine getirdiler' demesi doğru değildi. / Sıkıyönetim Komutanlığı'nca, 'kitapların Seka'ya gönderildiği' yolunda basına yapılan 'açıklama'lar doğru değildi. / 'Maksadım aydınlatmaktı, bir yanlışlığa meydan vermemek için' diye bu konuda *Cumhuriyet*'e, Erbil Tuşalp'e yapılan 'açıklama' doğru değildi. / Sıkıyönetim Komutanlığı'nın bize yanıtlarında 'bildirdiği' iki ayrı imha emri doğru değildi. / Demek ki, Başbakanlığın üç yıla yakın bir zamandır, mahkemeye sunduğu, imha olayına ilişkin 'açıklama'larının hiçbiri doğru değildi." (s.115)

Evet, hiçbiri doğru değildi; çünkü bütün direnmelere karşın Mahkeme sonunda gerçeği ortaya çıkarmıştır: "...imha işleminin Sıkıyönetim bünyesinde

Jaroslav Seifert

ISLAK RESİM

O güzel günler
hani kent bir zara, bir yelpazeye, bir kuş türküsüne
ya da deniz kıyısındaki bir tarak kabuğuna benzer
— elveda, elveda güzel kızlar
bugün tanışmıştık
bir daha görüşmeyeceğiz hiç.

O güzel Pazar günleri
hani kent bir topa, bir iskambil kâğıdına, bir okarinaya
ya da sallanıp duran bir çana benzer
— güneşli caddelerde
öpüşürdü gölgeleri gelip geçenlerin
ve birbirlerini tanımadan geçip giderdi insanlar.

O güzel akşam saatleri
hani kent bir güle, bir satranç tahtasına, bir kemana
ya da ağlayan bir kıza benzer
— domino oynamıştık
kara noktalı taşlarla, bardaki o zayıf kızlarla
dizlerine bakarak

jartiyerlerinin ipek birer taç gibi süslediği
iki kuru kafayı andıran bir deri bir kemik dizlerine
umarsız krallığında aşkın.

Çeviren: Cevat Çapan

---

asker kişiler tarafından gerçekleştirilmiş olduğunun görülmesi..."

Süleyman Ege yazıyor: "Ankara Sıkıyönetim Komutanı, Ankara'da sıkıyönetimin sona ereceği tarihi belirleyen Milli Güvenlik Kurulu kararının yayınlanmasından hemen iki gün sonra, 28 Mayıs 1985'te, Bilim ve Sosyalizm Yayınları'nın üç yıla yakın bir süre Mamak'ta tutulan kitaplarının imha edilmesini emretmiş, 7 kamyonla götürdükleri 133 bin 607 kitap, 3 Haziran 1985'te sonuçlanan bir eylemle, '*Sıkıyönetim bünyesinde, Sıkıyönetim Komutanlığı'nda görevli üç askeri, bir sivil personelin gözetiminde*' yakılarak imha edilmişti." (s.116)

Yirminci Yüzyılda bir tek konuda Batı'yı geçtik! Ama ne geçiş! Almanlar, Hitler iktidarında, 1933 yılında 20.000 kitap yakmışlardı. Yüzlerce filmde bu sahneyi görmüşsünüzdür. Biz Türkler yakınca 133.000 kitap birden yakarak erişilmesi güç bir dünya rekoru kırdık.

"Ne mutlu Türküm diyene!"

Okuyun *Kitabın Ateşle Dansı*'nı, okuyun ve tekrarlayın bakalım bu sözü tekrarlayabiliyor musunuz! □

Ercüment Uçarı

SULTANİ SÖZLÜ OSMANLI DÖKÜMLERİ

av meraklı IV. mehmet
ud sesleri meşk ediyor
abaza paşa gülnûş sultan
yirmi bin yeniçeri
çergefli sırmalarındaki
istanbul limanı tül oyunları akıyor
salınıyor rüzgâr turnikelerinde
yavaş atik manolya fısıltıları
dilbaz süheyla abideler
limon küfleri ruhların küçük ruhu
zeytinyağlı çalar saatler
su saatleri filmleri
zeytinyağlı yaprak dolmalarına dolanıp
donlu kestanelerin yazmalarıyla
keserlerken çeşme bakışlarını
turhan sultan küçük sultan ile
celali asi deli hasan
gömük sakallı takvimlerinizin
kara sarman patili kedileri

belkıs beni seviyor cam güzeli
mercan ağızı kadifeleri deltalıyor
acı biber tadlarını kozmik enerjilerin
bülbül sümbüllü gül bahçeleri
ayık tahinlerinden yapılmış
burunlarına askı dizen tarlaların
boru çiçekli yalıcıkları
şipşirin boyasızlığı çitlerin
cin leventlerinin okunamaz nakışlı
rakamlarının hovardalığı aynalardaki
cellatlar taburu çin vazolarının
kırık ellerimdeki dokuma tezgâhlarında
sabah sütçüleri güğümlerini geliyorken
dipdiri saçlarının sıcak
kolonyalarının kürsakları
akşam vakitlerinin hırçın hüzünleri
şen sazlığın ötesinde mesut efendi

göründü adilcevaz estetik pornolu
atlas yataklarında çeşme başlarının
pantolonum incir ağacından
van gölünü süslüyor
kendine bıldırcın yüzleri çizerek
alpullulu kesmeşekerli dantelli
entari sıcaklığının keyfine
bol panterler su kamışları cıvalar
dertleri döl köpüklü kahveleri
lüferli puselerime tiryakiledim
mağara minerallerinin geyiklerini
zurnazen paşayı malkaradan getirtip
çok benzin pompalı izdüşümlerimle
ılgın gölünde sesler üreyip uzuşuyor
milli bayramlar bayrak törenleri
köprülüoğlu fazıl ahmet paşa
kanlıcada fil güllerinin
gülleleriyle uçuyor
kaslarım torbalılı lokum dolu
bebek sahillerinin fıratlı karpuzlarına
damacanalara sinmiş balçık pekmezli
elmas taşlı küpelerin cırlaklığıyla
çırılçıplak serçeler uçaklara doluştu
iskender kebabları sıvışırken
arka koltuklarından ıhlamur kokularının
sigara börekleri muz kabukları
kızıldenizle soluyan çöl goncaları
gelip yerleştiler taksiler ensesine
inci pırpırlı göğsünün
hamsili kasımpatları gülümsüyor
kanaryalar kafeslerinde si lerini uzatırken
gülören beni seviyor
vardarlı ali paşa da
kestirtirilen başının sintinesinde

TARTIŞMA KİRLENMESİ

Doç. Dr. Sami Selçuk

Toplumbilimsel gözlemler ve biyolojik deneyler şu bilimsel gerçeği saptamışlardır: İnsan beyninde düşünce çağrıştıran sözcükler yalnızca anadilin köklerinden üretilenlerdir. Yabancı dilden alınan sözcüklerin böyle bir gücü yoktur. Gerçekten, Türk çocuğuna "ta'lil, istikra" derseniz, hiçbir şey anlamaz; sözlüğe bakar ve ezberler; ama "tümdengelim, tümevarım" dendiği anda zekâsı çağrışımlarla uyanacak, düşünmeye başlayacaktır. Öyleyse, ezbercilikten kurtulmak, sorgulamak, çözümlemek, düşünebilmek ve düşündürmek için var gücümüzle anadilin köklerinden üretilen kavram dağarcığımızı zenginleştirmek zorundayız. Atatürk bunu iyi sezinledi ve algıladı. Matematik ve askerlik terimlerini Türkçe kökenlerden ilk kez kendi üretti, özleştirdi. Dil devrimine yıllarını harcadı. Türk Dil Kurumu'nu kurdu. İşe coşkuyla girişen Kurum, binlerce sözcük üretti, toplumun beğenisine sundu. Tutunanlar benimsendi. Dil arılaştı, zenginleşti.

Elbette akıma karşı olanlar vardı. Bugün de var. Bu bir sağlık belirtisidir. Yadırganamaz. Ama onlar yadırganacak tutumlar takındılar. Akımın dayanaklarını, somut sonuçlarını bilimin ışığında eleştirecek, katılmadıklarını çürütecek yerde, bol bol sövdüler. Onlara göre özleşmeciler "fareler"di (F.Fuad), "ne idüğü belirsiz manyak" (M.Hacıeminoğlu), "kültürsüz, cahil, kasıtlı" (G.Evliyaoğlu), "havhavcı" (A.F.Başgil), "güve gibi musallat olan" (İ.H.Yıldırım), "densiz", "dinsiz", "cibilliyetsiz" (T.Buğra)... kişilerdi. Akımın kendisi ise "manyaklık, sapıklık" (O.Turan, N.Menteş), "cehalet, hiyanet" (Z. Fındıkoğlu), "barbarlık, ırkçılık" (T. Buğra), "gericilik" (M. Turhan), "Hitlercilik" (Vâ-Nû), "salgın hastalık" (T.Erer), "gaflet ve cinayet" (A.N.Tarlan)...idi. Türkçe'de ne çok sövgü bulunduğunu merak edenler, tanınmış yazarlarımızın, bilim adamlarımızın özleşmecilere ve özleşmeciliğe yakıştırdıkları sözler için Prof.Dr.T.Yücel'in yapıtına başvurabilirler (*Dil Devrimi ve Sonuçları*, T.D.K., Ankara, 1982, s.45 vd.).

Ya sonrası? Özleşmecilik tutundu. Toplumbilimin dile özgü yasası önünde herkes boyun eğdi. Yukarıdaki ünlüler dahil, akıma karşı olanlar bile, üretilen yeni sözcükleri doyasıya kullandılar. "Manyaklık, sapıklık, cehalet, hiyanet, havhavcılık, densizlik, dinsizlik, cibilliyetsizlik, barbarlık, gaflet, salgın hastalık"(!) herkese bulaşmıştı. Aslında bulaşıcı bir sağlıktı bu.

Şunu da belirteyim ki, özleşmeciler kadar, kuşkusuz karşıtları da yurtseverdiler. Onlar da dil, ülke, yurt, insan sevgisiyle ve kaygısıyla konuya

yaklaşıyorlardı. Ama bu berikilerin bir kusurları vardı. Önyargılıydılar. Yunus'un "Gelin tanış olalım/İşi kolay kılalım" çağrısına, diyalojik ilkeye uymadılar. Sövüp saydılar, ipleri kopardılar. Bundan da, sanırım, en çok onlar ve bir ölçüde de akım zararlı çıktı.

Oysa akımın bilimsel dayanakları, yabancı dilde ve Türkçe'de Ö.Asım Aksoy,N.Ataç, M.Gökberk, K.İmer, A.S.Levent, Ş.Turan, B.Vardar, T.Yücel gibi yazarlarca yayımlanan yapıt ve incelemelerde açıklanmıştır. Okunmalı, üzerinde düşünülmeliydi. Söz toplumlarına özgü ayaküstü bilim üretmekten kaçınılmalıydı. Nitekim, Fransızca gibi uluslararası bir dilde de özleşmeye gerek duyuldu. İngilizce ve Japonca sözcüklere Fransızca karşılıklar üretildi. 5.1.1975'te yürürlüğe giren Fransız Dilini Koruma Yasası, üretilen yeni sözcükleri kullanmayanları cezalandırdı. Yasa toplumca ve Senato ve Mecliste, en sağdan en sola, bütün partilerce oybirliğiyle benimsendi. Kimse birbirine sövmedi. Bu gelişmeyi öğrenmek isteyenlere, şu incelememi öneriyorum (Adam Sanat, Mayıs - Haziran 1989 sayıları).

Benzerlerini yaz aylarında da yaşadık. İkinci Cumhuriyetten söz edenler çıktı. Onlara göre Birinci Cumhuriyet, Osmanlı'dan kurtulma ve asker-sivil bürokratların tek partiyle gerçekleştirdikleri devrimler dönemiydi. Halkın yönetimi ele geçirmesi, katılımcılık, çoğulculuk, çokseslilik, çok particilikle birlikte farklılaşmaya duran bir dönem başlamıştı. Bu düşünceler, doğru/yanlış, gerekli/gereksiz olabilir. Ama incelenmek gerekir. Birkaç yazar dışında öyle yapılmadı. Kimileri İkinci Cumhuriyetçilerin amaçlarının, güdülerinin ardına düştüler. Kimilerine göre akım, "toyluk, hamlık" (H.Refiğ), "abesle iştigal" (S.Orkunt, A.Kılıç), "yarım yamalak bilgiyle geçmişi mahkûmiyet çabası" (A.Kılıç), "özenti" (İ.Giritli)...; yandaşları da "fantezi düşkünü" (O.Ekşi), "insafsızlığı sırıtıklıkla birleştiren, kikirik, gözleri çapaklı, gönülleri kapaklı, paçasını toplayamamış tıfıl" (R.Şardağ)... kişilerdi. Bir başka yazarımız daha da ileri gidiyor, "Uydur Uydur Saçmala!" başlığı altında daha işin başında akımı önyargıyla hükümlendiriyordu. Onca, akım "zavallıların" ürettiği "delilik kisvesine bürünmüş hiyanet", "kasıtlı çarpıtma", "mecnuncasına bir kavram kargaşasını sivrilme ihtirasının temeli haline sokmak", "tekilci"*, "devlet yıkıcılığıydı". Yazar İkinci Cumhuriyetçilerin "kasıtlarının" ardına düşüyor, yer yer asıl düşüncelere yönelmekle birlikte yazısını şöyle bitiriyordu: "...göremeyecek kadar gözleri ve akılları bulanmış olan bu fantezi erbabına bundan fazla satır ayırmak gerekmez. Fazla bile..."

Derken 7 Eylülde Yargıtay Başkanı yeni yargı yılını açtı. Kimileri elbette bu konuşmanın kimi bölümlerine katılmadı. Bu olağandı. Ama olağan olmayan, görüşleri eleştirecek yerde, Yargıtay Başkanının nasıl o makama geldiğini, o güne değin neler yaptığını, dile getirmek; "Yargıtay önce kendi işini kotarsın, sonra Yüce Divanı üstlensin," demek; Anayasa Mahkemesine kimsenin akıl vermeye hakkı (haddi) yok biçiminde tekelci yasaklar getirmekti.

Bu üzücü tartışma bitmek üzereyken bir başkası başladı. Ekonomik durumu irdeleyerek alınması gereken önlemleri sıralayan TÜSİAD'cılar hükümet üyelerince bir güzel azarlandı: Sürgit "götürmeye alışmış" işadamları "oturdukları yerde oturmalı", hazıra kondukları şeyler için "yatıp kalkıp babalarına dua etmeliydiler". "Kendilerini ne sanıyorlardı? Yatlara biniyor, okyanusları gezip" geldikten sonra "Boğazda viski yudumlayarak ülke

Nurer Uğurlu

MEMET FUAT'A
BİR ÇİFT SÖZ

Gök sarısı tütünün biraz sertinden içer
Bizim rüzgâr şiirin yan ortasından geçer

yönetmeye yelteniyorlardı." (C.Çağlar) Adapazarı'ndan ötedeki Türkiye'den habersiz TÜSİAD'cılar (N.Cevheri), "kendi adlarına konuşabilirlerdi, ama Türkiye adına asla", "ülkede iktisat mektepleri (fakülte değil) vardı. Onların yorulmaları, meraklanmaları gereksizdi, ülke yalnız onların değildi, hepimizindi" ve hükümet "onları onlardan daha çok düşünürdü." (Y.Topçu) Bir başkası da meslektaşlarını "iğne kendine batınca bağıran" benciller diye ilan etti (Y.Erez).

1950'lerde Mecliste yıllarca Batıda eğitim görmüş değerli bir bakan, kendisine soru yönelten bir milletvekiline, açıklama olanağı verdiği için gönül borcunu ödeyerek konuyla ilgili yanıt verecek yerde, "Sen," demişti, "yarınki gazetelerin ilk sayfalarında görünmek için bunu soruyorsun." Bunun gibi, tutalım ki, insanların alınyazısının karara bağlandığı bir büyük kurulda, bir yargıcın öbürüne, "Sen ölüm cezasından yana ya da ona karşı olduğun için böyle konuşuyorsun," ya da karşılaştırmalı hukuktaki uygulamayı yansıtan bir grup yargıcın "inat olsun" diye görüşlerinde direndikleri ileri sürülsün; bu bağışlanmaz bir saldırı, çoğunluğa şirin görünmecilik (populizm) ve yargıçları, kişisel inançlarını hukuka ve adalete karıştırmakla, içten olmamakla suçlamak olmaz mı? Üstelik "Demek zaman zaman söyleyen de bu yola başvuruyor," denmez mi? O nedenle, bu tür saldırı ve suçlamaları "susma hakkını" kullanarak yüksek sesle yanıtlamamak en iyisidir, bence. Hem suça katılmamış, hem de zaman yitirmemiş olursunuz. Esasen, sövenler de, saldıranlar da, düşünenler de iyi niyetlidir çoğu kez. Fark, savunanların akıllarıyla, ötekilerin bir anlık içgüdüleriyle tutum takınmış olmalarından ibarettir. İyi niyet ise ortak paydadır ve her zaman hoşgörüye değer.

Türkiye, "diyalojik ilkeyi" ve sağlıklı tartışmayı başarmak zorundadır. Tartışmanın konusu, yalnızca yazıyla/sözle yansıtılan düşüncelerdir; tartışanların gözü, kaşı, geçmişi, amacı, güdüsü değildir. Arşimed karısını aldatsaydı, Arşimed zani diye Arşimed Yasası yadsınacak mıydı? Galileo komşularını dolandırsaydı, o dolandırıcı diye güneş dünyanın çevresinde mi dönmeye başlayacaktı? Einstein eşcinsel olsaydı, "görelilik kuramı" değerini yitirecek miydi? Tutalım ki, özleşmeciler hain, İkinci Cumhuriyetçiler zavallı,

TÜSİAD'cılar bencil, kimileri de dediğim dedikçidirler. Peki, ya söyledikleri bilimsel ve doğru ise, tartışanların niteliklerine bakıp bu gerçekleri göz ardı edebilir miyiz?

Bir yazımda "mono" toplumu olmanın çağdaşlığı engellediğini, "dia" toplumunu yaratmak zorunda olduğumuzu belirtmiş, "O nedenle," demiştim, "diyalog kuramıyoruz. Diyalektiğin iç dinamizminden yararlanamıyoruz. Öyle ki, diyaloğu, bilimsel tartışmayı bile üstün çıkmanın bir aracı olarak görüyoruz. Diyalog bitiyor; savaş, kavga başlıyor; insancalık yitiyor. Düşünce yerine kavga üreten bir toplum, kendi çocuklarını yemeye yargılıdır (...) Mono toplumu "söz büyüğün" toplumudur. Kapalıdır. Her kapalı toplum, akraba evlilikleri gibi hasta düşünceler üretir. Uygitsinci kişilerle hiçbir yere varılamaz. Güvenilmez onlara. Kendi içinde çelişki, düşünce ayrılığı olmayan bir toplum farklılaşmış bir örgüt değil, kesmetaş bir yığmadır. Üretemez. Bırakalım üretmeyi sağlıklı olarak tüketemez de. Kendini kemirir, yok eder..." (Çağdaşlaşma Engelleri, Adam Sanat, Mart 1990)

Çokluk içinde bütünlük (unitas multiple) demek olan *dia* toplumunu, çok mantıklılığı oluşturmak zorundayız. Gurvitch, İnsan Bilimi-Evinin cephesine "Diyalektisyen olmayan hiç kimse buraya giremez" yazmalı derken haklıdır (*Dialectique et sociologie,* Paris, 1972, s.307). Bu söze kulak verelim. Mono toplumunda tabuları ancak kahramanlar yıkar. Dia toplumunda ise herkes yıkabilir. Dünya ilerlemesini tabuları yıkanlara, skandal yaratan yerleşik düşünce belalılarına borçludur. "Bir toplumda herkes aynı şeyi düşünüyorsa kimse bir şey düşünmüyor," demektir.

Kimileri bu sövüşmelere sağırlar diyaloğu diyor. Bence o bile değil. Sağırlar ya da sövüşenler birbirlerini duyamazlar ki diyalog kurabilsinler. Bu ya sağırlar monoloğu ya da sövüşenlerin gürültüsüdür. O kadar.

Sorunları katlayarak gelecek kuşaklara aktarmamak için, içgüdülerimiz bizi savurmamalı. Enerjimizi öfkeli saldırılarımızda harcayacak yerde, birbirimizi anlamakta yoğunlaştırırsak, daha iyi ve barışçı bir dünya kurabiliriz inancındayım. Amacımız da zaten bu değil mi? □

(*) Yazar birçok yazısında "tekilci" sözcüğünü "unitaire" karşılığı kullanmaktadır. Bence birlikçi/bölünemez/tek yapılı devlet demeliydi. Çünkü *tekil* (singulier) sözcüğü, bir dilbilgisi terimidir.

RUHİ SU

Ezgili Yürek

*

CAHİT KÜLEBİ

Bütün Şiirleri

ADAM YAYINLARI

ZAMAN ZAMAN

Mehmet Serdar

İnsanın denetiminin en çok dışında kalan şey zamandır. Belki doğrudan doğayla başbaşa kalındığında, zamanla aradaki uzaklık bir ölçüde giderilebilir. Oysa, bütün sorunlarının çözülme biçimi olan gelişme, hep doğayı denetim altına alma ve ondaki kendiliğinden süreçleri bozma doğrultusunda gerçekleşmiştir. Sabah, araba gürültüsüyle değil de horoz ötüşüyle uyanmışsanız, daha gözünüzü yeni açtığınızda merkezden yayılan bir görüntü ve ses saldırısına uğramıyorsanız, dirilmek için duşun altına değil de som mavi bir denizin dibine yöneliyorsanız, kıyıya çıktığınızda yükselip yakmaya başlayan güneşten korunmak için bir ağacın koyu gölgesine sığınabiliyorsanız, deniz sabahki durgunluğunu öğleye doğru hafif bir kırçıllanmaya bırakıyorsa, çevredeki hareket her türlü kıpırtıyı algılayabileceğiniz bir uysallıktaysa orda zaman elle tutulur bir maddeselliğe kavuşmuştur. Doğa sürekli olarak dağılır, saçılır sonra da yeniden toparlanır ve kurulur. İnsan doğası için de öyle: Beden, boyuna zorlayan bir bozulma eğilimini yendikçe varolur. Bu sırada, hep dışardan bir ek güce gereksinimi vardır. Yaşamını sürdürmesi bu ek kaynağın üretilmesine ya da bulunmasına bağlıdır.

Doğayla dolaysız biçimde karşılaşmak, insanın doğayı kendi bedeniyle aynı anda duyumsaması eksiksiz bir varoluş duygusu yaratır. Doğaya katılırken ve onu içselleştirirken kendini ayrımsar. Bu bir yandan özdeşleşme öte yandan da karşıtlaşmadır. Zamanın tam belirdiği nokta. İnsan doğayı içine çekerken, kendi bilincine varır. Buluşma ve kopuşma anı. Beden olarak doğa ile her şeyi kapsayan doğanın karşılıklı duruşundan zaman, ortaya çıkar ve bütün varoluşu içine alır. Zaman gereksinimi onarılmaz biçimde doğadan koptuğumuz anda başlar. Zaman, bizi koptuğumuz doğaya sürekli olarak yeniden bağlar. Onun ölçüsü, bizim dışımızdaki hareketin durumunu verir. Biz doğayla, dış dünyayla ilgilenmediğimiz sürece neler olmuştur? Bunu bilmeliyiz ki kendi tutumumuzu ona göre saptayabilelim, boşluğa düşmeyelim. Ancak zamanı bilerek genel harekete katılabilir, kendimize bir yer arayabiliriz.

Zaman kavramı bilinçliliğin temel koşullarından biridir. Her bilinç yitiminin hemen arkasında ilk yapılacak iş, zaman içinde yeniden konumlanmaktır. Örneğin, insan uykudan uyanınca ilkin saate bakar. Uyku, geçici bir bilinç yitimidir. Yeniden bilinçlilik demek olan uyanma, önce yeniden

zamanın bilincidir Zamanı bilmek ise, insanın kendi dışındaki hareketin temposuyla ilişkisinin yeniden tanımlanmasıdır. Saate bakıldığı anda kopma süresi ve bağlanma anı saptanmış olur. Kuşkusuz uyandıklarında saate bakmayanlar da vardır: Çalışma koşullarını doğrudan belirleyenler ya da kısıtlılar. Ama az çok onlar da zamanı bilirler. Sabah mı, öğle mi, akşam mı? Işığın ve seslerin yanında, bir de bedenin sezgisi vardır. Doğal ve toplumsal ritmle birlikte, biyolojik ritm de zamanı belirleyen etkenlerden biridir. Bu nedenle zaman, ilk elde, insanın tüm doğaya ve insanlığa göre; insanlığın da, doğaya ve kendine göre her an yeniden konumlanmasıdır.

Zaman ölçüsü bize dışımızdaki hareketin kabaca durumunu verir. Biz dış dünyayı algılayamadığımız sürece neler olmuştur? Bunu az çok kestirebilmeliyiz ki, kendi tutumumuzu ona göre saptayalım. Ancak zamanı bilerek, bu genel harekete katılabiliriz. Kendimize yer aralayabiliriz. Zaman, bizi sürekli olarak koptuğumuz doğaya ve topluma, yeniden ve yeniden bağlar.

Çevremizde bulunarak bizi doğrudan etkileyen olguların birçoğu geçmişin bir ürünü durumundadır. Biz onlarla birlikte yaşıyoruz. Bu olgulardan bir bölümünü, bizim düşüncelerimizin ve davranışlarımızın parçası olarak ve dolayısıyla bir doğallık biçiminde kavrarız. Onların varlıkları bizim için bir sorun olmaz. Bu yüzden, birçok olgunun, sürecin ayırdında bile olamayız. Giderek, bazen dış etkilerin aşırı zorlamasıyla, bütün gücümüzü dış engellerle uğraşıda tüketerek, kendimizin bile ayrımına varamayız. Bu nedenle, kendisiyle cepheden, dolaysız biçimde karşılaşanlarımız çok azdır. Çoğunlukla ve sürekli olarak kendimizden kaçarız.

Madde ve ruh olarak, hem tür hem de insan teki olarak bir yandan uzak bir yandan da yakın geçmişin bir ürünüyüz. Ama bu, doğrudan geçmişin bir sonucu olduğumuz anlamına gelmez. Çünkü her zaman, bir adım ötede, geçmişten kopup onu yeniden yorumlayan aşma iradesi olarak da ondan ayrıyız. Bu yetenek, bize her an yeniyi yaşama olanağı veriyor. Geçmişin hemen arkasındayız, ama ondan çok da ilerideyiz. Yeniliğimiz, yaşadığımız anı geçmişten farklı tanımlama, yeniyi gereksinme ve üretme becerimize bağlıdır. Bu yetenek ise, yaşananı biriktirme, deneyimi aktarma, bir üst katta içerme ve bir yaşama aracı durumuna getirme ile oluşur.

Zaman kavramına yol açan, karşımıza boyuna farklı durumların çıkmasıdır. Yan yana duran farklı nesneler, olgular mekânı; bir nesnenin kendi içinde farklılaşması ise zamanı doğurur. Ama asıl olan, zamanı gereksinen ve ancak zaman aracılığı ile tamamlanan bir öznenin gereksinimidir. Bir özneyi var eden de öncelikle bellektir. Kendindeki doğadan ayrı olarak bellek, bir önceki anı kaydedebilme ve ötey[illegible] aktarabilme yeteneğindedir.

Süreklilik duygusunu yitirince, büyük bir paniğe kapılırız. Arka arkaya gelen iki olay arasında, bir bağ kuramazsak ürkeriz. Gözlediğimiz bir olayın arkasından gelecekleri bilmek isteriz. Bir olayın arkasından olacaklar, belirsizse bundan rahatsızlık duyarız. Oysa birbirini izleyen olaylar arasında neden sonuç ilişkisi kurabilmek, bizi hoşnut eder. Bu tür nedensel bağlar, bize olasılıkları değerlendirme ve olabilecekler konusunda önlem alma şansı verir. Bir olay daha ortaya çıkmadan, onu öngörebilmiş ve hazırlıklarımızı yapmışsak bu bizi rahatlatır.

İnsanın her zaman temel kaygısı, geleceğe doğru, varlık koşullarını

güvencelemek ve geliştirmek olmuştur. Bu, çoğu kez, insan yaşamının büyük bölümünü kapsayan etkinliklerin bütünü demektir. İnsan bir yandan daha elverişli koşullara yönelirken, önce varolanları kalıcılaştırmak ister. Sürekliliğin temelinde de bu duygu vardır. Bu nedenle süreklilik ve ona bağlı zaman kavramı güvenlik gereksinimine sıkı sıkıya bağlıdır. Önce yeni karşılaştığımız bir durumu, sonra bir adım ötesini, giderek daha da ilerisini bilmek insanın vazgeçilmez tutkusudur. İnsan nesnedeki, çevredeki hareketi aşama aşama bilmek ve onu etkilemek ister. Zaman bu yüzden çevremizdeki hareketin, değişimin ve çeşitli olasılıkların bilincidir. İnsan, hareketi yönlendirebilir duruma gelince, bir bakıma zamana da egemen duruma gelir.

İnsanın zamanı bilme gereksinimi, onun kendini güvencede duyumsama isteğiyle yakından ilişkilidir. İnsan şu uçsuz bucaksız evrende, sürekli olarak kendine sağlam güvenli bir yer arar. Bu öncelikle mekân duygusunu oluşturur. Ama mekân, yalnız başına bu aynı güvenlik düzeyine sahip olamaz. Bu yüzden insan, bir zaman kavramı eşliğinde kendi dışındaki hareketin tümünü ifade edebilecek bir birleşik değere sahip olmak ister.

Zamanı hep şimdi, şu anda olarak yaşarız. Soluk alıp verişimiz içinde bulunduğumuz andadır. Geçmiş, yangından arta kalan bir küldür. Şimdi sürekli yanan bir ateş. Gelecek ise aleve doğru yönelirken yüreğimizdeki ürkü, bir yanma potansiyeli.

Zamanı her an tüketiriz. O da her an yeniden üreyip bizi içine çeker. Hem, eğer olanakların bilincindeysek müdahalemize açık, isteklerimizle uyumlu; hem de her an yitirdiğimiz, denetimimizin dışına çıkıp kesinleşen, isteklerimize direnen, bizi belirlemeye yeltenen. Zamanı gereksindiğimiz, önemini anladığımız anda yitirmişizdir. O sürekli olarak tükenen, tüketilen bir kaynaktır. Dünyaya geldiğimiz anda bize ait olan süreyi tüketmeye başlarız. Ama bazen zamanın geçmediği durumlar da söz konusudur. Zamanı doldurmanın temel sorun olduğu mekânlar ve dönemlerle sıklıkla karşılaşılabilir. Üstelik zaman bir yanıyla üretilmesi olanaksız bir değerdir. Ancak gittikçe gelişen nitelikli bir hareket yeteneği onun kıtlığına çare olabilir.

Zaman yoksa, artık çok geçse her şey geçmişte olup bitmiştir. Bu durumda yapılacak bir şey yoktur. Biraz çabalarsak belki olup biteni anlayabiliriz. Zamanı yitirmek, yalnızca bugünü değil, hem bütün bir geçmişi, hem de boydan boya geleceği yitirmektir.

Günümüzde tarihin, geçmişten geleceğe giderken bugünde somutlanarak varolduğu görüşü zayıflamaya başladı. Tarihin eskiden sanıldığı gibi, içinde bulunulan anla özdeşlenerek dışa vurduğu kanısı, etkisini gittikçe yitirmektedir. Ne bugün geçmişin doğrudan bir sonucudur, ne de gelecek bugünden belirlenecektir. Bu, bütün zamanı bugüne sıkıştırma çabasının bir sonucudur.

Zaman anlayışında köklü bir değişikliğin olduğu görünüyor. Bugüne dek çizgisel bir yol izlediği düşünülen zaman, şimdi bu niteliğiyle kolaylıkla tanımlanamıyor. Bunda en başta, hareketin yeni biçimleriyle karşılaşmamış olmamız önemli bir etkendir. Gelişmenin biçimleri ve temposunda, daha önceki algılama düzeyimizi aşan yeni bir boyutlanma ortaya çıktı. Zaman, onu tanımlamaya çalışanın konumuna ve çevresindeki harekete de bağlıdır. Önce ve sonra, geçmiş ve gelecek, dün ve yarın nitelemeleri, hep gözlemciye göre değişen değerlendirmelerdir.

Hüseyin Yurttaş

HÜZÜN DENEN KADIN

geçmiş acılardan bir tül üzerinde
ne yapsa sıyırıp atamaz onu
gülümsediği an dağılsa ya bulutları
sisi hiç kalkmaz dağlarının

görseniz hemen tanırsınız
hüzün denen kadın o işte
buğulu bir güzelliktir başlar
kirpiklerinin ucunda

sevmiştir eskiden, şimdi kilitli yüreği
pişmanlıkların kırbacıyla kendini döver
elini uzatamaz kimselere
ihanetlerle kırılmıştır filizleri
yasak bahçe duvarının ötesi

kendini bırakmak istemedikçe
boşanır bütün gökyüzlerinden
yağmurun ta kendisidir o
her an ıslatabilir sizi
bütün şehirlerin bütün sokaklarından
ansızın geçebilir
yolunu yitirmiş bir yolcu gibi

encamı çorak çöllere dönmektir
kırağılı kıranlardan geçmiş çünkü
bir küçücük yaprağıyla koklar havayı
elinizi uzatsanız
küstüm çiçeği

görseniz hemen tanırsınız
hüzün denen kadın o işte
kimi zaman ışıltılar geçse de gözlerinden
gülümsemesi solgun bir çiçek resmi

Geçmişte, zamanı çizgisel biçimde algılamamızı sağlayan şey, gelişmişlik düzeyimizle bağlı olarak, karşımıza sürekli olarak varlık yokluk ikilemlerinin çıkması (ya da bizim öyle sanmamız) ve bizim ancak tek bir yaşama şansımızın olmasıydı. Çürümüş olana karşı, diri ve gelişmekte olan yeniyi seçmek

yaşamsal bir zorunluluktu. Bu seçimleri arka arkaya getirdiğinizde ise, herkesin sonuç olarak yürümek zorunda olduğu bir varolma ve gelişme ekseni belirmekteydi. İşte zaman, yenilerin birleşmesinden oluşan ileri doğru düz bir çizgiyi izlemekteydi. İnsanlık ortaya tek ve bütünlüklü yaşam deneyi çıkarabilmişti. Karşısına çıkan keskin ikilemleri, tek doğru seçeneği olan sorunları çözmek zorunda kalmıştı. Önüne çıkan iki yoldan ancak birinden giderse yaşamını sürdürebilirdi. Bu durum geçmişe ve dolayısıyla geleceğe gerekirci bir yaklaşımla bakılmasına neden olmuştu. Ama şimdi, ortaya çıkan yeni olanaklarla başka deneyler de yaşanabilir. Geliştirilen yeni araçlarla insanın önüne yaşamsal önemde ve tek seçenekli sorunlar gelmesi önlenebiliyor. İnsanların kendilerini özgürce gerçekleştirdiği ve başkalarının yaşam alanını daraltmayan değişik deneyimler yaşama olanakları artıyor. Bu deneyimler de kalıcı olabilir. Kendilerini yeniden üretecek koşulları şimdiden edinmişlerdir. Eştürdenleşme yerine çeşitlenmenin baskın çıkacağı anlaşılmaktadır. Her yaşam deneyimi geçmişi kendinin sayabilir. Geçmişten ancak tek bir gelecek çıkacağı görüşü hızla geride kalmaktadır. Çeşitli deneyimler geçmişi kendi tarihine dönüştürüp içerebilir. İnsanlık tek bir serüven zorlamasından kurtulmuş, çok çeşitli serüvenleri yaşayabilecek bir eşiğe gelmiştir. Bu gelişmenin ilk sonuçlarından biri, insan düşüncesinin temel kategorilerinden biri zamanın doğrusal aktığı kanısının sarsılması olmuştur.

Zaman, diğer kategoriler gibi, insan düşüncesinin bütün bir gelişme tarihi boyunca deneyiminden damıttığı kavramlardan biridir. Her insan bu temelde, kişisel yaşamında da bir zaman anlayışı geliştirir. En özgün deneylerden biri olan sanatsal etkinlik ise, kendisine özgü bir zaman kavramı üretir. Sanatta zaman, bir de kişisel düzeyde kurgusaldır: Her anı eş yoğunlukta olmayan, hepsi kendi içinde bütünlüklü, çeşitli bölümlerden oluşan bir zaman anlayışı. Sanatın zamanı, tüm doğanın ve onun üzerine yerleşen insan yaşamının ortalama hareketinden, hareketin ruhundan oluşan zaman yerine, keyfi belirlemelerden, seçilmiş anlardan oluşan bir zamandır. Bir anın içinde yaşamın özünün yoğunlaştırılması, bir anın alabildiğine genişletilip bütün yaşamı kapsayacak bir mekâna dönüştürülmesi. Yaşam bir ana sığar, bir an gibi gerçekleşir. İnsan zihni, özellikle yitirdiğinde, zaman karşısında direnişinin bir biçimi olarak onu dondurur. Öteki anlara geçmesi gerektiğinde, bu kez süreklilik içinde geçiş yerine, sıçrama bir zorunluluk olur.

Zaman yoksa, bütün mekân tek bir noktaya kapanabilir. Zaman bir yanıyla mekânın ölçüsüdür. Işığın bir uzaklığı, göz ardı edilebilir bir zamanda kat ettiği durumlarda, ki bu durum hemen hemen dünyadaki etkinliklerin tümünü kapsar, mekân zaman ilişkisi tam ayrımsanamaz. Ama, yıldızlar arası uzaklık, ışık yılı gibi bir zaman ölçüsüyle saptanır. Eğer bütün madde kara delik örneğinde olduğu gibi bir noktada toplansaydı, o durumda bir zaman kavramına ulaşılamazdı. Zaman, bu nedenle mekânın genişliğiyle yakından ilgilidir. Sanat, değişik zamanlardaki olayları bir çağrışım zincirine, düşünce akışına dizerek bir mekânda ve bir anda güçlü bir yaşam imgesi oluşturabilir. Buna olanak veren öncelikle bellektir. Bellek geçmişi sürekli olarak eleyip, biriktirebiliyor. (Şimdilerde yaşanan anı sürekli saptayabilen araçları sürekli kullanıyoruz. Belleğin yükü hafiflemeye başladı.)

Zamanın o çizgisel akışını büken, kıran; kesintisiz gidişini çözen,

Tarık Günersel

SIRADAN BİR GECE

anlatacak bir şey yok, sıradan bir geceydi işte
gerçek kuş'un barış çubuğu
hatır icabı bir nefes
yassı bir şişe kımız sonra blucinimden
bir havradan esinti
bektaşi fıkrası
pamuk prenses
ateşli bir totem dansı
mehtap & sessizlik
ud & ney

anlamadığımız dillerden şiirler
işte böyle şeyler
sıradandı her şey

29.10.92

---

ayrıştıran çeşitli düzenekler içinde en amansızı bellektir. Bellek bütün akışı çökeltir, ayıklar, yeniden kurar, yapılaştırır. Bütün yaşamı yeniden üretebilecek biçimde depolar. Yeni bir gerçeklik katı oluşturur. Bu katın itici gücü ise çağrışımdır. Bellekte saklanan bir anı, orada bulunuşunun gerekçesiyle bağlı bir çağrışımla yeniden su yüzüne çıkar. Bu nedenle bellek için sürekliliklerden, öykülerden çok anlar, görünümler vardır. Bu anlarda çeşitli öğeler, bütünsel bir yapı oluşturacak biçimde, birbiriyle iç içe geçmiş durumda bulunurlar. Bu yüzden bellek, bir film arşivi olmaktan çok bir resim deposu gibidir. Tabloların karanlık yüzüne çağrışımın ışığı düşmelidir ki, geçmiş yeniden üretilebilsin.

Zaman öncelikle bir mekândaki nesnede, nesnelerin hem iç süreçlerinde, hem de birbirlerine göre konumlanışlarında ve yer değiştirmelerinde izlenebilir. Bir mekânda bağlam ise, o alanda bulunan bütün öznelerin oluşturduğu yaşama biçimiyle belirir. Zaman duygusu, nesnelerin, olguların farklı süreçleri ve salınımlar yaşamasından kaynaklanır. İlkin herkesin başlangıç noktası farklıdır. Bu çakışmayı ve herkesin aynı anlamı yakalamasını önler. Anlaşmanın ve iletişimin büyük bir çaba gerektirmesi bu yüzdendir.

Her şey bizimle başlayıp bitseydi, çevremizdeki hareketin temposuyla bizimki çakışsaydı, zaman bu kadar keskin bir sorun olarak karşımıza çıkmazdı. Mekânın genişlemesi, değişik başlangıç noktaları ve bizi aşacağı açık olan bitim noktaları, insanı kendi geçiciliğine karşın, dünyanın kalıcılığı düşüncesine götürür. Kuşkusuz ki, zamanın asıl çerçevesi insan ömrüdür.

İnsan ömrünün sınırlı oluşuna karşın, insanın ürettiği çeşitli nesneler bazen yüzyılları aşan direnişlere sahip olabiliyorlar. Zamana dayandıkça da, zaman ve mekân kültürümüzün temel öğeleri oluyorlar. Bir alana yüzyıllardan beri bakan bir tarihsel yapı, o kadar süreyle yaşayanların tanığıdır, günlük yaşantılarının bir parçasıdır. Oysa, kendi dışında nesneler, gittikçe hızlanan periyotlarla değişmektedir. Günlük yaşamın bir parçası olduğundan tam ayrımsanamıyor ama, bir tarih bağlamı oluşturulabilir ve izlenirse, bu yapılar aracılığıyla, insanın önünde bir zaman koridoru açılabilir.

Zaman değişimle ölçülür. Ama burda değişim, daha çok yinelenen, salınım aralığı açılıyorsa da, sınırları bilinen ya da bir adım ötede kestirilebilen bir niteliktedir. Burda, merkezde bulunan insanın değişim üzerinde mutlak bir denetime sahip olması gerekir. İnsan kendisiyle her an çakışabilmeli, özdeşleşebilmelidir. Oysa bugünkü değişim temposunda, insanın kendi imgesini geliştirebilmesi gittikçe zorlaşmaktadır. Geçmişte de kendimizle aramızda derin bir ayrılığımız vardı. Öncelikle, bilinç - bilinçdışı bölünmesi giderilemiyordu. Bilinçdışını saydamlaştıramıyor, oluşturduğu ters basıncını ortadan kaldıramıyorduk. Bu, sürekli olarak geçmişin yaşanmasının, geçmişle bugünün karışmasının temel nedenlerinden biriydi.

Diğer yandan, insan bilinçli eyleminin sonuçlarını kendi yapısına katıp güçlenemiyor, kendisini belirleyen koşullara egemen olamıyordu. Değerin kaynağı olduğu halde ürettiğinin karşısında güçsüzleşiyordu. Ama yine de, bu iki parçalanma aslında yüzeydeydi. Gerçeklik temelde bütünseldi. Birinde psikanaliz, ötekinde politika bütünlüğü yeniden sağlayacak etkinliklerdi. İşte, gerçekliği tümüyle içine alıp doğrusal biçimde yol alan zaman kavramı, daha çok bu bütünsel gerçek imgesine dayanıyordu.

Zamanı hep mekândaki bir ötelenme, bugünden yarına giden bazen eğilip bükülen ama çoğunlukla düz bir çizgi olarak kavramak eğilimindeyizdir. Bir noktadan öteki noktaya gitmek, bir süreyi de tükettiğinden, zaman, yol almak imgesine yapışıp kalmıştır. Oysa, yaşadığımız anı, yol alırken geçtiğimiz bir nokta gibi geride bırakmayız. Yaşanan, elverişli bir kayıt düzeneği varsa sürekli olarak bizde kalır. Kuşkusuz bir elenme de olur ama çizgisel olmayan birikim süreklidir. İnsan geçmişi hep içinde taşır. Geçmiş bu yüzden ortadadır, merkezdedir. Hele bilinçdışına kilitlenmiş geçmiş hiç elenmez. Ele de geçirilemez, bugünü durmamacasına kendi kuyusuna çeker. Bu yüzden, zamanı bazen dışarı, bazen içeri doğru dalgalanan, ama çoğunlukla, genişleyen halkalara benzetmek daha doğru olur. Belki de bu nedenle, onun dışına bir türlü çıkamayız. □

JOHN BERGER

Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü
Şiirin Saati

ADAM YAYINLARI

Müslim Çelik

KIRKINCI YAŞ ÇOCUKLARI

Üzerinde başımın ülker yıldızı, belki değil
akşam alacası gözlerimde ölüyor
O öyle bir kikirder ki içimde
gülmese ay çiçekleri üzüncünü görmez miyim
O gülmeyen Ay-su bu çocuk işte

Ormanın gümbürtüsüne hüthüt üşüştü ansızın
gölgeli sularda bulut mavileşti az biraz
Gün gülse gözlerinde üşürdü yaş ağladığına
Kırk yaşını cebine koyup yürüyen yan yan
O çocuksu bu çocuk işte

Sokak boylarında akasya olsam sıra
dinlesem yellerin özürlü sesini
duraklarında ömrümün yiten karanfiller
sıkılan gönüllere esenlik olsam
kırk merdiveni kırık merdiven hatmi
O masal ülke bu adam işte

Saksılarda yaşar mı ak kırmızı ortancalar
gönlünde mapuslar girer ancak kafeslere sarı
umu dediğin umutsa ey gül yerde de olsa
Okulların ziline sesin karışırdı ansızın
O seher gözlü çocuk bu yavru işte

Kıyıları ağzının yarpuz kokulu
Bir kez olsun yol vermez gitmeme ırmak
Sıcak yeraltı suları kımıldar içimde
O açık pencere bu kapı işte

Bedenini ilkyaz toprağının terler sardı soğuk
doygun değilim, akan yıldırımın sesi denli eski
bin yıldır dolam dolamız, kanlarımız ısınmakta
Altta kızıl kor, üstte ıslak yağmur
Fokurdayan o sessizlik bu fırtına işte

ÇARK

Orhan Barlas

Vanessa Redgrave'i epeyi anlayabiliyorum, "yabancı Fransızca'sı" konuşuyor; üstelik ata dededen oyuncu, tane tane, ağır ağır konuşuyor. Konu : Sinema ile Politika; kulak kesildiğim halde öbürlerinden ancak tortuları toplayabiliyorum. Biri Romen kökenli, öteki Rus, iki sinema yönetmeni; Marilyn Monroe'nun "kuşkulu ölümü", bunda politikanın payı üzerine kitap yazmış bir Fransız yazar; son referandum'da başını açıp "hayır" için çalışmış bir genç sanatçı... Görüyorsunuz bunlar hep güncel, yaşayan sorunlar. Sözgelimi Bayan Redgrave çok yeni, çok değişik şeyler söylemiyor, ama içtenlikle, inançla, bir oranda coşku ile konuşuyor. Dönüp dolaşıp gene oraya geleceğim. Güncel'den uzak düşmüş sanatı tutmuyorum, beğenmiyorum, anlayamıyorum.

Sanatçı gününde yaşar, gününde ürün verir. Bir gerçek sanat yapıtı gelecek kuşaklar için düşünülmez, tasarlanmaz. Ama gününü, çağını iyi kavramış, iyi yansıtabilen yapıt geleceklere de kalır. Onun başat niteliği gelecek için tasarlanmasında değildir; gününü "yaşamasındadır." Bir örnek verelim: Tarihi roman yazılır, geçmişi anlatır, bilimkurgu öyküsü yazılır, geleceği söyler. Oysa bunlarda geçmiş de, gelecek de öncelikle "günümüzü" iyi anlatmak, açıklamak için kullanılmıştır. Yüzünü geçmişe dönmüş, ya da geleceğe çevirmiş anlatı, özünde günümüzü çözümlemek amacı içerir, kalanlar amaç değil, araçtır.

İyi bir sanatçı, "doğal olarak" günümüzü dile getirir. Elbette az çok düşünme yeteneği olan hiç kimse sanatçıyı buna zorlamaya kalkışmaz, buna yöneltmeyi düşünmez, çünkü uygulanmasının olanak dışı bir düş olduğunu bilir. Üstelik bunun gereksiz olduğunu bilir, yetenekli sanatçı bunu kendiliğinden yapar. Günümüzün sorunlarına sırt çevirmiş, onları şu ya da bu yoldan, şu ya da bu ölçüde anlatmayı düşünmeyen, buna eğilim duymayan bir sanatçının yetenekli biri olacağına inanamıyorum... Neden? Çünkü o ilkin "duyarlı" biri değildir. Duyarlı, alıngan, ölçüsüzce "uyanık" olmayan biri nasıl sanatçı olabilir?

Şurada burada sık sık anlattığım bir benzetme ile düşüncemi açıklamaya çalışacağım: Yoldan geçerken iri kıyım birinin çelimsiz, cılız birini dövdüğünü görüyorsunuz... Dayak atan "seni Allah yarattı" demiyor, dövülenin canı ha çıktı, ha çıkacak. Yoldan geçerken bunu görenler neler yapabilirler? Tepkileri

neler olabilir? Dövene, "Ellerine sağlık, iyi vur deyyusa, herif bu dayağı çoktan hak etmişti..." demek var... Bu bir davranış biçimi... Belki can alıcı dayağın sonunda iri kıyım adam sizi "görecek", avucunuza birkaç kuruş bile sıkıştıracaktır. Dayağı görmezden gelmek, öbür yana, çiçeklere, gökyüzüne, denize filan bakmak da bir davranış biçimi... Bu tutumun içinde derinden derine birazcık "utanma", epeyi de sizi çok aşan bu halden bir an önce kaçıp kurtulma isteği vardır, ama eninde sonunda "birinciden" namuslu bir yer alıştır. Bu işleri görüp canınızı dişinize takarak cılız, güçsüz kimsenin safında kavgaya katılmak da bir çözümdür... Bu yer alışı ilginç, öğretici buluyorum, kısaca da olsa üzerinde ayrıca durmaya değer.

Kavga'da bir safta yer almak, eninde sonunda "siyasal" bir davranıştır; ezilenlerden, yoksullardan, yoksun bırakılmışlardan yana canla başla dövüşe katılmak savaşımın başlangıcına ve sonuna ilişkin birçok güçlükleri, çileleri içermekle kalmaz, çözümü hiç de kolay olmayan sorumluluklar da getirir. Bunun en belirgin hali bir parti safında sanat üretmektir. Bunun doğru ya da yanlış olduğunu hiç düşünmüyorum. Giderek bu yöntemle iyi ya da kötü sanat yapılacağı da aklımdan geçmiyor. Salt bunun çok güç olduğunu biliyorum. Şöyle böyle yüz yıldır bu yöntemle sanat yapan çok seçkin kimseler görüldü. Bunlar çok ağır çilelerle, baskılarla, işkencelerle karşı karşıya geldiler, birçoğu düpedüz canından oldu. Ne var ki bunların baş dramı belki de bu insanlık dışı baskılar değildi. Sıkı düzenli bir kuruluşta yer almakla "karşı olmak", "beğenmemek", "eleştirmek" hakkından yoksun bırakılmışlardı. Oysa "sanat üretmenin" özünde ilkin bunlar vardı. Şimdi yeniden başa dönebiliriz.

Sanatçıların (elbette tümü değil) büyük çoğunluğu *öncelikle* dayak yiyenden yana değillerdir, "dayak atana" karşıdırlar. Sanatın kurgusu böyle çalışır. Sorun ilkin "dövme"dir. Sorumlu olan da "döven"dir. Sanatçıya (sanata da) acı veren, ona devinim sağlayan dayağın varlığıdır, dayak atana karşı olmaktır. Burdan bir başka davranışa geçebiliriz.

Sanatçı sağdan soldan adam çağırmaya kalkışır... Yoldan geçenleri, pencereden bu rezilliği seyretmekle yetinenleri bu soruna katılmaya çabalar. Neden böyle yapar? Çünkü sanatçı salt "en duyarlı" olan değildir. Üstelik en iyi, en etkili "iletişim" kurandır. Memet Fuat bu konuda çok yazdı, onun görüşünü tümü ile benimsiyorum. Bugün yeryuvarlağında insanoğlunu iğrendirecek oranda birçok haksızlık, yavuzluk varsa bunu önleyebilecek en güçlü aygıt "sanat"tır. Sanat'ın bu çığırdaki etkinliği her türlü bilinç ürününden önce gelir... Sözgelimi bilim, felsefe, politika, din vb, sanat kadar canlı, verimli yaşayan etki sağlayamaz. Elbette bu güç sanatçının yüklendiği sorumluluğun ağırlığını kat kat artırır... Duyan için artırır; anlayan düşünen sanatçı için artırır; yan çizmeye teşne olan için artırmaz.

Bunları yazarken örneğimi çağrıştıran bir tartışma gündemin ön sırasında yer aldı. Aziz Nesin özetle "Türklerin yüzde altmışının enayi, aptal olduğunu" söyledi. Bu "ağır açıklama" büyük yankılar uyandırdı. Türk ulusunu sevenler, beğenenler sert tepki gösterdiler. Birkaç ay önce de Demirtaş Ceyhun bir kitap yazmış, Türklerin geri kalmış, gelişmemiş, bir oranda "ilkel" olduklarını "kanıtları" ile belirtmiş... Bu yapıta karşı Türkçü'ler sert tepki göstermişler, buna karşılık Üçüncü Dünya Solculuğunun "gününün geçtiğini" canla başla

savunanlar Ceyhun'un savlarına dört elle sarılmışlardı... Ben de Aziz Nesin ile Demirtaş Ceyhun'un yer alışlarını doğru, yararlı bulmuyorum. Türk Ulusunun "zeki, çalışkan, yüce" bir topluluk olduğuna inandığım için değil... Güneyin, yani yeryuvarlağında yaşayanların dörtte üçünün açlığa, sağlıksız bırakılmaya, her türlü insancıl yardımdan yoksun bırakılmaya layık olduklarına inanmadığım için, onların tutumunu yanlış, haksız buluyorum. Çünkü (başa dönelim) sanat "güncel"dir. İşlevini gününde yapar... Cılız, aç adam dayak yerken, tepesinden yumruklar inerken başına geçip, "Oh olsun, sana iyi oldu, et yemez, kendine iyi bakmaz, kafanı çalıştırmaz mısın!.." demek onu uyarmaz, bütün bütüne yıkar... Bu yer alıştan da olsa olsa dövenin goygoycuları, hınk deyicileri sevinç duyar.

İki yıl önce yeryüzü bellibaşlı iki bölüğe ayrılmıştı. Bunlardan birinin aktörel temeli özgürlük, öbürünün aktörel temeli eşitlikti. Eşitlik savı ile boy gösterenler yaman bir çözülme ile yere serildiler. Şimdi neler söylemek istediklerini kimsecikler anlamıyor. Özgürlük geveleyenlerin yalanı her gün biraz daha açık, belirgin çizgileri ile sırıtıyor. İki yüzlülük diz boyu idi, gırtlağımıza kadar geldi, gelecek. Kazançlarının kesildiğini sanıp çılgına dönen silah yapıp-satıcılar durup dinlenmeden kan ve ölüm kazanı kaynatıyorlar. Somali'de açlıktan ölen binlerce çocuk kala kala Audrey Hepburn'un gözyaşlarına kaldı.

Geçenlerde okudum. Kristof Kolomb'un seyir defterinde altın sözcüğü 139 kez, Tanrı sözcüğü 51 kez geçermiş... Tanrı (ya da altın) adına Batı'lının ayak bastığı dönemde Amerika'da altmış milyon yerli varmış, o günden bu yana kala kala üç milyon kalmış...

Beş yüz yıldan beri bu çarkın dişlileri böyle dönüyor.

Beş yüz yıldan beri bu geminin dümeni birilerine kan ve ölüm, birilerine altın ve gümüş taşıyor. □

METİN ELOĞLU

Bütün Şiirleri :

Yine

(Düdüklü Tencere, Sultan Palamut, Odun, Horozdan Korkan Oğlan, Türkiye'nin Adresi, Ayşemayşe)

*

Şiirce

(Dizin, Yumuşak G, Rüzgâr Ekmek)

*

Hep

*

Önce Kadınlar

ADAM YAYINLARI

TUNCEL KURTİZ'LE

Mehmet Başaran

Akçay'ın Akçay olduğu dönemleri anımsatan güzel bir ev, çiçek fışkırıyor her yanından... Canlı anılar gibi içimizi saran su sesleri, toprak kokusu...

Kapıda karşılıyor Ali Öğretmen:

"Hoş geldiniz. Ne iyi, evimiz şanslı bugün. Yüreğinizi hoplatacak güzel bir insan da aramızda. Artur'daydık biz de, yeni döndük. Yazın güzel yanlarından biri de bu. Hiç ummadığınız bir anda, bir yerde, candan bir dostla karşılaşmak..."

Cana yakın, konuşkan biri Ali Öğretmen; sesi, bakışları bahçesindeki çiçeklerin uzantısı. Yazlıkçısı değil, yerlisiymiş buraların. On beş yıl İsveç'te kalmış. İlk kez görüşüyoruz ama, kırk yıllık yakınımızmış gibi.

İçerdeki "yüreğimizi hoplatacak güzel insan" da kim ola? demeye kalmadan, Tuncel Kurtiz fırlıyor kapıdan:

"Mehmet Ağbim" deyip sarılıyor boynuma.

Gerçekten de, hop ediyor yüreğim. Tutmasam kendimi, boşanacağım. İsveç düşüyor usuma:

Gülseren'in sesi yaz yağmuru
Gönenç'in, ıslak çimenler
Ulla'nın, Demir Özlü'nün, sonsuz mavi
"Kurban"ı mı oynuyor Kurtiz
Hasan'ın sesi gurbet rengi
İnci'ninki umut
Işıyor ılgıt ılgıt Deniz'in sesi

Stockholm'de Kurtizlerin evinde kalmıştı kızım Deniz. Gönenç'le, Tuncel'le doluydu mektupları. Uzaktan uzağa bi kaynaşmıştık ki... Deniz'in sesi ılgıt ılgıt ışır da, ben nasıl dayanırım...

Bi zaman öyle kaldık Tuncel'le, uzun uzun sustuk. Konuşmaların en zoru, en sözcüklere sığmazıydı susmamız. Sıcak, ela gözleri, güzel yüzüyle Deniz vardı o susmada. Çakıp sönen bir yaşam, dünyanı kararan ölüm vardı...

Suskunluğu da içeriye taşıdık.

Dostlar neşeliydi, çın çındı sesleri, Tuncel'le aramızda sürüp giden konuşmanın ayrımında değillerdi.

Kantaronla karışık dağçayı içiyorlarmış.

"Kokusu, tadı öyle hoş ki," diyor Tuncel değişik bir sesle.

Başına kırmızı bir mendil dolamış, sakallı. Yüzü...

Yıllardan sonra, ülkesine gelmiş bir aylığına. Ayvalık'ta kalıyormuş, bir zamanlar babasının aldığı, iki odalı bir evde. Her sabah fırlayıp yamaca koşuyor, güneşin doğuşunu izliyormuş şaman gibi bitür tapınçla. Sonra film çekimi. Bir de Gorki'nin *Ayak Takımı* adlı oyununu oynamaya hazırlanıyormuş Bremen'de.

Gerçekten değişik bir tadı, kokusu var kantaronla karışık dağçayının. Ağzının içinde kır bayramı. Ne çok severdi otları Deniz de... Kantaron, adaçayı, altınotu toplayıp götürürdü Akçay'dan... Hâlâ mutfağında...

"Bremen Belediyesi çağırınca... *Ayak Takımı* dedim ben. Çoktandır kafamdaydı. Öyle ya, *Benim Üniversitelerim*'le yetiştik. Gorki'nin öyküleriyle tanıdık dünyayı. Değerini hiç yitirmeyecek büyük bir yazar o. Daha önce birkaç kez oynanmış *Ayak Takımı*, ama benim yorumum kendime göre olacak. Metinlerin noktasına virgülüne dokunamazdık bir zamanlar, giderek kendi yorumumuz ağır basmaya başladı."

"*Kurban*"ı oynamıştı Stockholm'de. Ne canlıydı afişi: Solgun bir kadın yüzüyle, kurbanlık bir koç başı yan yana... Öyle istemişti Deniz, hünerini göstermişti ablası da. Kurban... Neler çağırıştırmıyor ki bu sözcük... Evde her gün karşımda o afiş... Deniz de...

Coşkulu bir sanatçı Tuncel, kalabalık bir adam: "Otobüs" filminde başka, Kurban'da başka, Ayak Takımı'nda başka, Bedreddin Destanı'nda baş...

Tamam tamam, başında kırmızı bir dolak, uzun sakallı, çok uzaklardan gelen bilge ses, Bedreddin o şimdi!

"Bedreddin'i seksen kişiyle oynadık Almanya'da. Tüm izleyenleri kavrayan çağdaş bir ayindi sanki."

Almanca tanıtma kitapçığını gösteriyor:

Sesinde, odanın havasını değiştiren bir coşku:

"Uzun süre hazırlandım. Şamanizmi inceledim. Tarikatların törenlerine katıldım. 'Siyah Kalem' deki figürlerden yola çıktım. Giysilerimiz, devinimlerimiz, seslerimizle çağdaş bir dinsel tören havası yarattık. Bedreddin'in yıllarına Şaman'ın hızıyla uçtuk."

Ali öğretmen, İnci Aral, Refik Cevahirler, biz, büyülenmiş gibi izliyoruz.

"Gördün mü baba, yaman bir sanatçı Tuncel Ağbi."

Fırlayıp ayağa kalkıyor Tuncel, sesle, devinimleriyle canlandırmaya başlıyor oyunun bir bölümünü. Kollarını sallayarak kaz uçuşu, çok uzaklardan gelmiş gibi sesli sesli solumaları, dizeleri ilahi havasında seslendirişiyle, alıp götürüyor bizi Bedreddinli günlere...

Edirne... İznik gölü, Börklüce Mustafa, Torlak Kemal... Aydın eli, Karaburun, Deliorman...

Kulaklarımızda acı uğultular ve içimizi oyan bir ses:

Yağmur çiseliyor
Serezin esnaf çarşısında
bir bakırcı dükkânının karşısında
Bedreddinim bir ağaca asılı...

Çarpıcı bir suskunluk... Tuncel'le, Deniz'i konuştuğumuz suskunlukla bütünleşen, belki yüz yıl süren bir suskunluk. Tek kişi bir oyunu meğer nasıl da incelikleriyle canlandırabilir, yaşatabilirmiş! Kazdağı eteklerinde, Edremit Körfezi'ndeyiz. Tuncel'in çocukluğunun, ilk gençliğinin geçtiği yerlerde. Edremit kaymakamıydı babası Valâ Kurtiz, anası Cumhuriyet okulu öğretmeni. Çevresinde hemen canlılık yaratan güzel bir insandı annesi. "Paydos" u oynarnıştık beraber. Nasılda ateşli gözlerle sahneyi izliyordu bir ortaokul öğrencisi... İçinde şırıl şırıl sular akan bir evde doğmuştu Deniz de... Az önce dağı taşı etkileyen ezgiler yayarak Orpheus geçmişti yöremizden sanki. Orpheus'un sonu, Bedreddin'in sonu... Karşımda başına al mendil dolamış, sakallı, Yunan tanrıları gibi güzel bir insan ve eşsiz ezgiler dokunaklılığında uzayan suskunluk...

Yeniden söze dönüştü suskunluk:

"Türkiye'den, Yavuzer Çetinkaya'yı götürmek istiyorum Bremen'e. Çok severim Yavuzer'i. Yeterince değeri bilinmiyor bana göre. Onunla çok başarılı olacak *Ayak Takımı*. İzliyor musunuz yazılarını? Çok yönlü, can bir adam..."

"Öyle, diyorum. Sık sık evimize gelmişti üniversitedeyken. Köy Enstitülerindeki yaşamı anlatmamı istiyordu. Sahnede canlandırılamaz mıydı Enstitüler acaba? Mutlaka yapılmalıydı bu. Gözünden ısınırdı halkımız. Bizler yardımcı olursak, her şeyi göze alacaktı o... Hatta filmi yapılabilse Enstitülerin, ne güzel olurdu..."

"Çok sevindim bunu duyduğuma. Gerçekten yamandır Yavuzer..."

Kalkıp yeniden "ağbim" diyerek boynuma sarıldı Tuncel. İçimde küllenmeye başlayan ateşi parlattığının ayrımındaydı. Yaşadığı her anı sanata dönüştürebilecek güçte bir sanatçıydı. Karşılaştığımızdan beri büyük bir ustalıkla, incelikle, hiçbir şey demeden, Deniz'i, Deniz'li günleri yaşatıyordu. Onun yitişinden duyduğu acıyı susmaları, davranışları, sevdiği oyunlardan bölümler canlandırışıyla dile getiriyordu.

Yüzümde duyuyordum Deniz'in soluğunu:

"Yıllardan sonra Tuncel Ağbiyle karşılaşmana sevindim baba."

Görüşmemizden kısa bir süre sonra Yavuzer de ayrıldı aramızdan. Bremen'e götüremeyecek dost Tuncel onu. *Ayak Takımı*'nı nasıl canlandırabilir onsuz bilmiyorum.

Acaba Köy Enstitülerini sahnede canlandırmayı, Enstitülerin filmini yapmayı düşünen çıkar mı gayrı?..

Belki yirmi yıl sonra seninle karşılaşmıştık sevgili Tuncel. Çocuk değildin, bir tiyatro, bir sinema ustasıydın. Değişik boyutlar kazandırdığın susuşların, kimi hünerlerinle yitiğimi canlandırdın, Deniz'i yaşattın bana. Yok olmaya, hiçliğe karşı çıkmak olduğunu gösterdin sanatın. Şimdi nerelerdesin, ne yapıyorsun bilmiyorum ama, Tuncel Kurtizler varoldukça, ölüm yoktur diyorum.

Candan sevgiler, selamlar sana.. □

KERTERİZ

Goethe'yle Bir Komşuluk - Arayış - Denemesi

Enis Batur

I

Literarisches Colloquium Berlin'in çağrısı bana ulaştığında, bir yılı aşkın bir süredir üzerinde durduğum bir şiiri, "Goethe Evi"ni tamamlamaya çalışıyordum. Yıllar, istediğim ölçüde her şiirime aynı duygu ve düşünce dozuyla yaklaşma yanlısı olayım, bazı şiirlere özel bir korkuyla eğildiğimi gösterdi bana. "Goethe Evi", bunlardan biri oldu: Her şeyden önce içinde yer alacağı toplamın; 1990'da yayımlanan "Gri Dîvan"ın peşi sıra kurduğum, hazırladığım ikinci bir kitabın — bir üçüncüsü, belki bir dördüncüsü ile daha geniş bir zaman dilimi içinde gerçek boyutlarına oturacağını önce sezdiğim, artık öngördüğüm izlencenin yeni bölümünün — "Seferî Dîvan"ın çekirdekteki parçası olacağı için. Bir bakıma, "Pasaport"un "Gri Dîvan"ın ekseninde denge noktasını, tabii benim gözümde, simgeleyişinde olduğu gibi, ikinci kitabın genel ayarını, ince ayarlarını oturturken "Goethe Evi"nin can alıcı bir rol oynayacağını kestiriyor, hatta biliyordum. Yazarken değilse bile, yazılmış ilk versiyon üzerinde oyalanırken, şiirin önümde sisle kaplı bir ufuk açtığına vardım: Yalnızca "Seferî Dîvan"ın nirengi noktasına yerleşmekle kalmayacak, gerçekten de öngördüğüm gibi izlenceyi bir üçüncü, bir dördüncü toplama doğru, soluğum ve zamanım olacaksa, genişletmeme yol açacak bir perspektifin odağına beni yerleştirebilecekti.

Bilen bilir ya, bu cümleler kurulmazdan, bu cümlelerin gerçekliği netleşip oluşmazdan önce, zifiri karanlıktan alacakaranlığa geçiş başlamaz kolay kolay. Ne kadarını *durup* kurarak, düş kurarak, bekleyerek katedebilirsiniz o simsiyah bölgenin, ne kadarını siyahın teninde ağır ağır, mürekkebin bu aşamada kanla yabanıl bir alaşım yaratmasıyla çalışarak, lekelenmiş ak zeminde durmadan kurarak, beklemeden katedebilirsiniz: Yazık ki bunu şaire yıllar bile öğretemiyor: Her defasında bozgunla sözüm ona utku arasında asılı duran kıl payında sizi bekleyen ya da beklemeyen tek şey aslında ölüm trapezini kuşatan renk atmosferi: Belki ondan, hâlâ ikinci kitabın adında karar kılamadım: "Seferî Dîvan" mı, yoksa "Seferî Alaca Dîvan" mı olacak, şimdi de bilmiyorum.

II

"Goethe Evi"ni tamamlamaya çalışırken, şiirin ilk versiyonunun yazılışından hemen hemen altı ay sonra başladığım küçük bir kitabın, "Goethe Evi,

Süreç"in de son bölümüne gelip dayanmıştım. Şiirin ve kitabın bütünlenmesini, parçaların yerli yerine — benim gözümde — eksiksiz biçimde oturmasını sağlayacak, böyle çelişmeleri seviyorum ben, bir *fazla* parça doğurdu Berlin'den gelen çağrı.

O parçayı burada kelimelerle önünüze getirmeden, hangi bütünlüğün fazlalığına — ama bir fazlalık mı gerçekten de bu? — uzanacağımı çerçevelememem gerekiyor sanıyorum. Bütünlük konusunda söyleyeceklerime, içinde yer alacak tabloyu görmediğiniz boş bir çerçeveye bakarmışçasına kulak verebilirsiniz: İçerisi, şiir ve kitap günışığına çıktığında dolacak ama, ne de olsa şimdiki konumuz yalnızca çerçeve — bütünlüğe ilişkin dile getireceğim birkaç sözünse, çerçevenin, kaçınılmaz olarak resimle düz orantılı boyutlarına ışık düşürdüğünü düşünebiliriz:

"Goethe Evi", Frankfurt'a, Goethe'nin Frankfurt'taki şimdi müze olarak kullanılan evine, daha doğrusu o evde bulunduğunu bildiğim için görmek istediğim Füssli'nin bir tablosuna doğru yaptığım bir yolculuğun öncesine ve sonrasına uzanan bir şiir.

"Goethe Evi, Süreç" ise, deyim yerindeyse, şiirin ham maddesi üzerinde yoğunlaşma aşamasına geldiğimde, zihnimdeki yükün yarattığı alacakaranlık ortamında yordamı paylaşabilme umuduyla başvurduğum bir seyir defteri, bir Log-Book.

Şiirse — şiir kendi varlığını kendi sınırları içinde gerçekleştirilebildiği kadarıyla bulabilir: Bir başına.

Süreçse — süreç, ola ki bu varlığın arka-ülkesidir, bu bileşik kelimeyi Bonnefoy'dan alıyorum: Şiirin ne garantisidir şüphesiz, ne de sigortası sayılabilir, sayılmalıdır.

Şiirin ve sürecin özerk bütünlüklerinin öneminden, vazgeçilmezliğinden uzun uzadıya söz etmenin gereği var mı? Fazla parça, bu iki bütünlük ayrı ayrı ayakta durabiliyorsa, yan yana gelmelerinden doğan bir başka bütünlüğü konu ediniyor zaten.

III

Şiir de, Süreç de hazır yayımlanmamışken, ilgili okuru uyarmak istiyorum: Onlarda, başlık yanıltmasın, Goethe'nin, o büyük klasik figürün merkezcil bir yeri yoktur.

Benim yetişme yıllarımda, biraz da yetişme koşullarım gereği, önemli bir ağırlığı olmadı Goethe'nin. Pek çok yaşıtım gibi, 20 yaşlarımda Werther'le ve Faust'la tanıştım elbet; ama, öyle bir dönemdi ki bu, Goethe'yi yerine oturtabilecek bir birikimim yoktu, tam tersine, Mayakovski ve arkadaşlarının "Kamuoyunun Beğenisine Şamar"da dışavurdukları türden bir yadsıma eğiliminin egemen olduğu bir duruşun ölçütleri öne çıkıyordu, kafamda ve gönlümde: Bütün ataların Tarih'in çöplüğüne atılmasından başlıyordu yolum.

Bugün Goethe'nin ve Montaigne'in, Mayakovski ve Hlebnikov kadar, hatta — itiraf etmeliyim — onlardan daha çok üzerinde kafa yoruyor olmamın, şüphe yok ki, 20 yaşımın protesto ve red kutuplarından "belli ölçülerde" uzaklaşmış, en genç kuşakların ama doğru ama eğri "belli ölçülerde" ehlileşmiş saydıkları, "belli ölçülerde" establishment sendromları gösterdiğini düşündükleri bir figüre dönüşmüş olmamla bağlantısını hepten yadsıyor değilim. Bu

yaklaşımı tartmak, içeriğini tartışmak belki başka bir zamanın ve zeminin işidir.

Gene de, hemen, bir çırpıda şu cümleyi kurabilirim: Herkesin içinde çalıştığını bildiğimiz kronometre benim içimde de çalıştı. Goethe'ye yeniden, orta yaşın eşiğinde geldiğimde, bir tek içimde zamanın ayarını değiştirdiği, genç yaşıma göre beni daha tutucu ya da daha olgun kıldığı bir atmosfer farklılığının varlığı belirleyici olmuş değildi: Beni Goethe'ye yeniden getiren, geniş çapta oluşumumu etkileyen *modernler* oldu biraz da: Thomas Mann'dan Lukacs'a ve Eliot'a, Gottfried Benn'den Adorno'ya ve Kundera'ya sayısız zihin zembereği.

Litterarische Colloquium Berlin'in çağrısında yer alan "Gelenek ve Post-Modernizm" başlığı altında, kendi yazı serüvenimi, *Goethe'yle Bir Komşuluk Arayış Denemesi* çerçevesinde ele alırken, son yıllarda beni neredeyse kesintisiz biçimde uğraştıran bazı sorunlara, böylelikle, hem gelenek şeridine, hem de modernizm ve post-modernizm odaklarına bağlı kalarak değinebileceğimi umuyorum.

IV

Geçen yıl, İstanbul'da yayımlanan bir şiir dergisinden, *Geniş Zamanlar*, düzenlemekte oldukları "Gelenek ve Modernizm" başlıklı bir bölüm için, görüşlerimin içeriğini iyi-kötü biliyor olmalarına karşın — sanıyorum, bu konuda bir kutup noktası oluşturuyor duruşum — bir deneme kaleme almam istendiğinde, şu kısa çıkmayı yazıp verdiydim; onu aktardıktan sonra açacağım düşüncelerimi:

YARIN, EN ÜRPERTİCİ ÜLKE

İlk denemelerimden biri, "Alternatif: Aydın"a da aldığım "Ulusallığın Sınırları"ydı (1975). Dünyanın ve tarihin dört bir ucunda beni ilgilendiren her şeye bir tür açlıkla açıldığım bir yaşta, Türkiye'den gelen sesler beni ciddi bir baskı altına alıyordu. Çatık kaşlar "öz kaynaklar"ı işaret ediyor, aba altından "yabancılık" sopaları gösteriliyordu. O zamanlar diklendiydim, sonradan alıştım, bir tür yabancı-olma durumunu savunmakla kalmayıp benimsedim de. Yılların içinden geçerken, bambaşka koşullarda Paz'ın, Seferis'in, Cortazar'ın ve nicelerinin aynı baskılarla karşılaşmış olduğunu öğrenme ve bununla bir bakıma avunma olanağım doğdu.

Sonuçta, geleneğe bakışım pek değişmedi oysa. Gelenek, benim için hâlâ De Quincey okuyan Poe, Poe okuyan Mallarmé ve Baudelaire, onları okuyan Valéry ve Borges, onları okuyan Eliot ve Seferis: Herkesin kendi seçtiği, yakın bulduğu damarda ileri-geri yol almasıdır. "İlerleme" diye bir şey de yoktur edebiyatta, sanatta: Yol onun için bazen önümüzdeyse, bazen, hatta sık sık da arkamızdadır: Zaman'ın içinde iki yöne de gidebilen tek canlı türüyüz biz.

O sonucun asıl sonucu şuydu: Bizim geleneğimiz diye altı sertçe çizilen ve içine ısrarla çağrıldığımız kör kuyuya dalmamak gerekir. Benim için gelenek neyse odur: İçine atıldığım dünyanın kimi değerlerini benimser, kimilerini ayıklarım. Mevlânâ'ya gitmek zorunda değilim, o da kendisine gelmek isteyeni çağırırken "kim olursan ol" diyerek bunu söylüyor zaten. Veda'lar ya da Genji yakın geliyorsa bana, oradayım. İngiliz metafizik şairleri yakın geliyorsa,

Murathan Mungan

SARP

sarpta çözüldü ay tutulması bakışlar
eski kınalar yeni kayalıklarda
yol ağızlarında çatallanan yazgı
çıkılan denizlere göre yolculuk
çıkılan bozkıra göre gurbet
anıya dönüşür kınası silindikçe
avuçlarında kayaların bıraktığı fal
secdedeki tını uçurumdaki yankı
yalnızca coğrafyada baş döndürmez sarp
yürekteki siper

17 Haziran 1992

orada. Dilersem Asya Türkçesine doğru giderim, dilersem Bâki'nin diline. Dilersem hepsine sırtımı dönebilirim. Gelenek, kişinin özgürleşme sürecine ket çekmek için şaklatılacak bir kültür kırbacı değildir. Öyle sananlar, oracıkta, boğulayazmışlardır. Boğulayazmak istemiyorum ben: Uçayazmak istiyorum.

Terazinin bir de öteki kefesi var tabii. Gelenek kelimesini, Gelecek kelimesinin yanına 1982'de yazmıştım ilk — ne yazık ki dil kirlenmesi bambaşka mecralara da taşıyarak içeriğinden iyice boşalttı onu. Ama, arkamızda öyle bir gelecek geleneği var ki, kelimeden de, anlam alanından da vazgeçmeyi aklımızdan geçiremeyiz. Geçmişle, koyu bir tabula rasa isteğinin yönlendirişiyle hesaplaşmış Fourier, Nietzsche, Hlebnikov, Maleviç gibi uçbeylerinin ve benzerlerinin bakışlarından söz ediyorum : Yarın en ürpertiçi ülkedir. Hayatımın hepten sınırlarının dışında kalsa bile o ülkeye gitme hazırlıkları, benim seçtiğim ana uğraş budur.

V

"Ulusallığın Sınırları"nı yazdığım dönemde Paris'te yaşıyordum: Yerkürede olup-bitenlerle, nicedir olup-bitmiş olanlarla tanışmak, yüzleşmek, kendi olası *yer*'ini aramak isteğiyle yanıp tutuşan genç bir edebiyat adamı. Yanıma yöreme baktıkça karşılaştığım kuyuların derinliği ürkütüyordu bir yandan beni: Sözüm ona ayrıcalıklı bir eğitimden geçmiş olmama karşın, ufkumun darlığı kadar bilgi depomun sığlığı da elimi ayağımı bağlıyordu. Bir yandansa, gözüm kulağım, bir gün geri döneceğimi bildiğim, daha doğrusu dönüp orada yaşamaya karar verdiğim Türkiye'deydi: Gelen seslerin ezici çoğunluğu, *yanlış* yolda olduğumu, "biz"e ait olduğu su götürür konu ve sorunlarla uğraşarak gitgide *kayboluş*'u seçtiğimi fısıldıyordu.

Aradan geçen yıllar benim serüvenimin temel niteliklerini değiştirmedi

pek; yanılmıyorsam, yazdıklarımın alımlanış biçimini de. Kendi ülkemde hepten *yabancı* — hatta her iki anlamıyla yersiz — sayılmadığım durumlarda, en iyi niyetle *melez* sayılageldim anlaşılan. Sessizce, dilediklerimi dile getirmek istediğim gibi dile getirmekle yetinebilirdim; doğam, beni kavgaya sürükledi: Bir ölçekte yazdıklarımla, daha geniş bir ölçekte ise yayımladıklarım ya da yayımlanmalarına önayak olduklarımla, "yeryüzü kültürü" tamlamasının ışık almasına katkıda bulunmak için enikonu uğraş verdiğim biliniyor yanılmıyorsam.

Yaptıklarımı hepten boş çaba olarak değerlendiriyor değilim: Gelenek ve çağdaşlık, gelenek ve evrensellik, gelenek ve Modernizm (ya da Post-Modernizm) gibi pek çok konu başlığı altında tartışılması, çatışkılar yaşanması, yol alınması ya da tıkanıklar oluşması bana kalırsa her yerde kaçınılmazdı ama, özellikle Türkiye, kültürel coğrafyasında ve kimliğinde buluşan ve onu özel bir köprü konumuna getiren bir çoğulluk barındırıyordu bünyesinde — orada, bana öyle geliyor ki, başka türlüsü zaten düşünülemezdi.

İmdi, çoğulluğu yaratan tekilliklerin sonuçta kendilerini tek kılmayı yeğledikleri, çoğulluğu yaşatmayı ya da beslemeyi bir erek olarak görmeyi kabullenemedikleri dönem bilmem arkamızda kalmıştır, diyebilir miyiz?

Dönem, kutupların ayrılıkları ya da anlaşmazlıkları çerçevesinde doğacak önemli ve kalıcı tartışmalarla geçebilir, böylelikle ortaya kimi değer yargıları, ölçütler ve düşüncenin ana besini sorular, şüpheler çıkabilirdi. Daha çok sivri, kırıcı, kör bir düello mantığını doyuran bir kültürel yüzeysellik egemen oldu oysa. Yerliler, milliler, Orta-Doğulular, Üçüncü Dünya'cılar, Müslümanlar, Batıcılar, Batılılar, Kozmopolitler ve Sentez yanlıları yan yana dizildiğinde, bugün önümüzde, anatomisini yapma uğraşı verebileceğimiz bir çoğulluk yerine, düğümlerini çözme olanaksızlığı nedeniyle karşısında umarsız kaldığımız bir karmaşa duruyor.

Söz konusu dönemde yaptıklarımı hepten boş çaba olarak değerlendirmediğimi söyledim biraz önce. Herhalde nesnel sayılabilecek bir yaklaşım değil bu — varsın, öyle olsun — gene de nesnellik zemininden büsbütün kopartılamaz yaptıklarım: Onca kitap, dergi, kollektif etkinlik bir arada düşünülecek olursa, "ürün"ün esas alınması gerekirliğinin koşutunda akıl yürüterek, '*kozmopolit duruş* başka nasıl çerçevelenebilirdi' sorusu kendiliğinden gerekliliğini yitirecektir gibi geliyor bana.

Gelgelelim, LCB'ye ya da HDB'ye çağrılı oluşumun yaptıklarımla bir bağlantısı olmadığını, yazdıklarım nedeniyle burada olduğumu biliyoruz. Bu farkın altını çizmek bana bir nedenle önemli görünüyor: Kişioğlunun yaptıklarının yararlılığı, gerekliliği, apayrı bir düzlemin konusudur; tamı tamına öteki düzlemden, düzlemlerden koparılıp soyutlanamayacak olsalar bile. Yazdıkları, yazdıklarının anlamı ve *varlıksal duruşu* ayrı bir düzlemin konusu.

Bu açıdan baktığımda, gelenek/modernizm, yerellik/evrensellik, Doğu/Batı ve benzeri ikiliklerin kurduğu gerilim alanlarından, yazdıklarım çerçevesinde can alıcı kazanımlarla geçtiğimi, geçebildiğimi sanmıyorum. *Öteki*'nin, ötekilerin prizmasından süzülenlerle hesaplaşmanın katkıları olmuştur şüphesiz; ama, çekişmenin genelde, en azından *yapıtlar* düzeyinde kısırlaştırıcı, hepten iğdiş edici olmasa da denetimci, sık sık güvenilmez

Suat Vardal

İNSANLIĞIN HAYALET BİLİNCİ

yıldızlar ve sonsuzluk
her şey kapkara
şiir yetmiyor artık
savaşmak gerek
güzel ve iyi olan için
bu karabasan bitmeli

insanlığın hayalet bilinci
ölüm, mantıksız bir son bulma
sınırlarımız, et ve kemik
en çok eziyete açığız
en çok yok olmaya açık

çekiliyorum, senin güzelliğini ortaya çıkarmak için
susuyorum

---

biçimde yönlendirici olduğuna inanıyorum. Bu sonucun benim gözümde en belirgin işareti, *sentez arayışı*'nın gündeme getirdiği *sentetik* kişi ve yapıtlar olmuştur.

Sentez, Batılı "yerli"lerin ihraç ettikleri, Türkiye gibi (Mısır, Meksika, Japonya gibi) yüzyılın ilk yarısından başlayarak ciddi kimlik bunalımlarıyla karşılaşmış ülkelerde hemen yandaşlar bulmuş bir tılsım sayılagelmiştir. "Siz" aslında "biz"im *gibi* değilsiniz; *artık,* "siz"in *gibi* de olamazsınız; en iyisi, "biz"imle "siz"in aranızda bir bireşim bölgesi yaratıp orada, önceden böylece tanımlanmış sentetik bir kimlik biçimi oluşturmaktır.

Çeşitli ölçülerle "muassır medeniyet seviyesine ulaşmak" şiarından da etkilendiği görülen bu eğilimin, bir bakıma kimyasal formüllerin bileşik yapısını andırdığı, iyi-kötü denge öğeleri belirlenmiş bir toplama dayandığı göze çarpar: Artık, "Biz kimsiniz?" sorusunun yanıtında, sentez düşüncesini benimseyenlerin ne oranda ulusal, ne oranda Batılı, ne oranda yerli, ne oranda evrensel olunması gerektiğini dile getirdikleri apaçık görülmekte, gelenek ile modernliğin hangi kıvam ayarında nasıl buluşturulacağı neredeyse kesin tanımına kavuşmaktadır. Çağdaş-uygar tamlamasına gelince, başvurulan reçetenin uçların çeşitliliğinden oluşan bir çoğulluğun yerine *ortalama* ve *seçeneksiz* bir içerik taşıdığı bellidir. Antik çağda, Sokrates'in bir tapınağın girişindeki yazıttan okuduğu "Kendini tanı" ölçüsünün yerini Asri Zamanlar, sonuçta şöyle doldurmuştur: Ya *ben* varım, ya *öteki.* Bir de, durum yer yer

bunu gerektirdiği için: *Öteki-ben.*

Bunlardan birisiniz ille de: Bir başkası olmanız söz konusu değildir; hem ben, hem öteki olmanız da.

VI

Açtığım parantezleri kapatmadan önce iki işaret arasında çok uzun süre kaldığımı biliyorum, bağışlayın: İçine girdiğim labirent zorluyor buna beni. Neresinden bakarsak bakalım, hepimizin, herbirimizin ayrı ayrı ve bir arada, yeryüzünde duruş biçimimizi, o duruşun dünya aynasından geri dönüp bize yansıyışını tedirgin edici sorunlara bitiştiren, bu labirentin geçenekleri ve çıkmazları değil mi? Gerçekten de: Kimiz biz? Birer yerli mi, birer yabancı ya da göçmen mi? Dostum ve ustam Bilge Karasu, geçen yıl Berlin'de buna benzer bir kaygının dümen suyunda, ama daha çok "azınlık" ulamının etrafında kalarak söz aldığını iletmişti bana — nerede ne kadar kesiştiğimizi, nerede ne kadar biribirimizden uzaklaştığımızı ikimizin Berlin 'intervention'u da günışığına çıktığında görebileceğiz. Burada bu sorunun birer ucu biz söz alanların elindeyse, birer ucu da siz dinleyen, dinlerken alıp başını kendi özel ve genel bağlamında deneylerini peşpeşe dizen yerli, yabancı, melez, göçmenlerin elindedir besbelli ki. Ama o statülerin, o statüsüzlüğün kavurucu bölgelerinde yol almazdan önce, kutuplaşmalardan birine, bir kez daha kaybolmak pahasına, dönmek istiyorum yeniden:

VII

Ben ve *Öteki* kutuplarının ayrışmasını hızlandıran temel ikiliklerin arasında, bizler için Doğu-Batı "sorunu"nun özel bir yeri olmuştur. Bir başlangıç noktası arayacak değilim burada, söz konusu soruna; bu hem ilgi alanımın, hem de bilgi dağarımın sınırlarını zorlar. Noktalardan birinin üzerinde durmak istiyorum gene de: Fatih Mehmed'in eylemleri ve kişiliği. İstanbul'un fethinin dünya tarihinin akışında tuttuğu yere eğilmiştir pek çok tarihçi ve toplumbilimci. Coğrafyanın bölünüşünün kesinlik kazandığı anlardan biridir bu ya, asıl yakıcı olan, o anda Fatih'in seçimleriydi: Kendisini Doğu'nun olduğu kadar Batı'nın da tek büyük imparatoru saydığı; Hıristiyanlığı benimse(t)meyi aklından geçirdiği; İstanbul'u ve kentin yerlilerinin azımsanmayacak bir bölümünü korumak istediği... kimi bilinen, kimi öne sürülen, kimi iyiden iyiye sanılan veriler şahsında iç içe geçmiştir. Ölümünün soru işaretleriyle dolu yanlarını, Cem/Beyazıd ikilisinin etrafında yaşanan temel siyasal çalkantı ve tercihleri anımsatmakla yetineceğim: Osmanlı İmparatorluğu'nun üç yüzyılı aşkın bir süre Doğulu, Türk, Müslüman olması Beyazıd'ın eylemlerine ve kişiliğine, bir o kadar da onu destekleyen toplumsal katmanların seçimlerine bağlı olmuştur.

Öyle ki, bu üç yüzyıl süresince Batı'ya bütün bütüne *öteki-yer* olarak bakılmış, ya alınmak ve içleştirilmek istenmiş, ya da itilmiş ve bilinmemiştir. XVIII. yüzyılın sonuna dek, geniş ölçüde, *öteki-yer*'den de buraya böyle bakıldığını söyleyebiliriz öte yandan: Nerval, "Doğu'ya Yolculuk"ta Viyana'dan başladığını yazar Doğu'nun; Osmanlı'nın Batı'ya doğru yaklaşma eğrisinin bittiği, başladığı eşikten.

Gelgelelim, Doğu'yla Batı'nın karşı karşıya duruşlarını birbirinden ayıran

→

İnci Asena

AMAN HA

Ya iki kemik lamb chops
Or bir kahkaha
Aynı kapıya çıkar ikisi de.

Ve ne niyetine yerseniz muz
Odur işte
Mutluluk, Aşk, gönlünüz ne çekerse.

Ama yaşamı ha
Aman yaşamı sakın ha
Keçi boynuzuna benzetmeyin aman ha!

LEBLEBİ TOZU

Sonra leblebi tozu var
Toz şeker var
Genzine kaçarmış
Varsın kaçsın.

Sahi kaç yıl oldu yemeyeli
Otuz, kırk?
Varsın olsun
Yarın yersin.

Yarın?

Dün gazetede gördüm
Bir adam ölmüş
Tanımadığım, altmış iki yaşında
Çok üzüldüm.

Abi, yirmi beş kuruşluk leblebi tozu versene.

Eylül 1992

bazı asal farklılıklara, Fatih sonrasında geliştikleri biçimiyle bakmak gerekecektir dönemeçte.

Murat Belge, "Keşifi, başkalarınca bilinen bir yerin bulunması olarak tanımlamak yeterli olsa, Türklerin ömrü yüzyıllarca keşifle geçmiş sayılmalıydı" diyor güçlü bir denemesinde ve görüşlerini açıyor: "Oysa durum böyle değil; tarihi eylemimizin adını 'keşif' koymak ne bizim aklımıza geliyor, ne başkalarının. Çünkü aslında Türk keşfetmez, istila eder. O halde 'keşif'in bir başka ayırıcı özelliği olmalı. O da şu bence: Keşif göçebe toplumların değil, yerleşmiş toplumların yapabileceği bir eylemdir. Göçebe, ardında bildiği ve kısmen kendi yarattığı bir *boşluk*, at sırtında ilerleyen kişidir. Bu anlamda 'keşfettiği' yerle arasına mesafe koymaz. Gücü yetiyorsa oraya *yerleşir*. Kâşif ise, bağlı bulunduğu sabit yerle ilişkisini koparmadan aramaya çıkar. Bulacağı yer önemlidir, ama ait olduğu yer, yola çıktığı noktadır."

Göçebe'nin aslında hiçbir yere tamı tamına ait olmamasından kaynaklanan durumuyla, kâşif'in önce bir yere ait olup oradan hareketle (ve sonunda oraya dönmek üzere) bilinmeyen, bilmediği 'yer'lere doğru gidişinin belirlediği durumu arasında köklü bir varlıksal ayrım göze çarpar. Marco Polo'nun, onu bir bakıma yeniden yazan Şklovski ve Calvino'nun eninde sonunda gittikleri yerlerden çok geldikleri yerin parçaları olduğunu mu savlıyorum burada? Sorunun biraz daha karmaşık olduğunu biliyorum: Hiç değilse "Döndüm ki, döndüğüm yerde değildim" diye yazdığımdan beri. Bu varlıksal ayrıma ilişkin geniş bir açılıma girmeden önce, Doğu-Batı köprüsünde biraz daha oyalanmam gerekiyor.

VIII

Osmanlı'nın son iki yüzyılı içindeki Batılılaşma eğrisinin üzerinde uzun uzadıya kalacak değilim; bu, kör bir labirenti andıran konu bağlamında epey araştırma yapıldı Türkiye'de, pek çok sav işlendi, sayısız görüş ortaya atıldı. Ne tarihçiyim ben, ne siyaset ya da toplumbilimci — bir edip olarak, elimden geldiği ölçüde eğildiğim o çalışmalara, elimden geldiği ölçüde kültürel sonuçlar çıkarabilmek umuduyla baktım. 1789'u yaklaşık çıkış noktası olarak seçtiğimizde, kestirme biçimde söyleyebiliriz: Aydınlanma'yı ve Ansiklopedi'yi, Romantizm'i ve Simgeciliği, Sosyalizm'in boy atışını ve Rus Nihilizmi'ni, Modernizm'in doğuşunu ve Teknolojik Devrimi ya hiç tanımadık 'XIX. yüzyılda, ya da çok az ve sınırlı bir ilişki kurabildik bütün olup bitenlerle. Tanımalı mıydık öteki-yeri, tanışmalı mıydık orada serpilen bir 'yeni dünya' ile, bu apayrı bir tartışma zeminine götürür: Bunun yeri bu metin değildir, olmamalıdır, diye düşünüyorum: En azından alabildiğine geniş bir alan ve farklı bir perspektif gerektirdiği için.

Şunu söyleyebiliyorum buna karşılık: Kâşiflerimiz, dolayısıyla sonuçları toplumsal düzlemde sonraları yaygınlık kazanacak olsa bile keşiflerimiz olmalıydı. Namık Kemal'e, Jön Türklere, Beşir Fuad Beye ya da Ahmet Mithat Efendi'ye, Tarhan'a ya da Fikret'e bakıyorum: Keşiflerinde mercek ayarı hepten bozuk olmadığından büyük gecikmeler ve ıskalar okunuyor. Bir uygarlık, bir toplum içekapanıklığı seçmeli midir bilemiyorum; ama bazı bireylerin pekâlâ içe kapanabileceklerini, bundan hem kendilerinin, hem de içinde yaşadıkları toplumun kazançlı çıkma olasılığının az olmadığını düşün-

düm öteden beri. Gel gelelim, bireylerinin ezici çoğunluğunun yeryüzü karşısında içbükey, kavruk, giderek köstebek kipinde kaldığı bir toplumun gelişmesi bir hayli güç olsa gerektir.

XVIII. yüzyıldan iki örnek-metin, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin "Fransa Seyahâtnâmesi" ile Joseph Pitton de Tournefort'un "Voyage d'un Botaniste"i gözümün önüne, yan yana, geliyorlar. Farklı üslup, yaklaşım ve kapsamdaki bu iki belge, benim gözümde aynı önemi barındırıyor: İki kâşif, *öteki-yer*'e bakıyorlar büyük bir dikkatle. Bu yakada gerisinin gelmediğini rahatlıkla ileri sürebilirim, hem de günümüze dek: Mehmed Çelebi Sefâretnâmesinin elimizde yanlışsız eksiksiz bir baskısı yoktur, onu ancak Fransızcasından okuyabiliriz tam haliyle, tabii elimizde özgün yazması varsa başka. Tournefort'u elbette çevirmedik dilimize. Kimi çevirdik ki, Anadolu'ya gelmiş Batılı seyyahlar arasından — kaçını? Kendi ülkesini, yaşadığı yerleri gezip izlenimlerini yazmış yabancıların kitaplarına insanımızın ilgi duymamasını anlıyorum: Biz, Osmanlıların kendi topraklarını gezerken yazdıklarını yeni yazıya geçirmek, böylece onları keşfetmek isteğini de taşımadık.

Bir yan yola saparak, yakınmalarımla bambaşka boyutlara sizleri taşıdığım için beni bağışlayın. Seyyahlar üzerinde oyalandım, oysa kâşiflerden söz ediyordum. Seyahat yapmadan seyahâtnâme yazılmaz, imgesel bir kitap yapılmıyorsa. Keşif için her zaman yola çıkmak gerekmediğini söylemek olasıdır buna karşılık. Yer değiştirirken, bu önermeye ayraçlar açacağım:

Batılı seyyahların, Marco Polo'yu bir kez daha anıyorum, haçlı seferlerinin başlattığı bir gelenekle, Türkiye üzerinden Doğu'ya açılma tarihlerinde, kapı ister Viyana'da açılsın ister İstanbul'da, sayısız belge bıraktıkları bilinen gerçek. Göçebe, yolcu, kâşif ve ileride bunlara ekleyeceğim başka kavramlar çerçevesinde dile getirmek istediklerimin söz konusu belgelerle, ister Doğuda kayda düşmüş olsunlar ister Batıda, dolaylı bir ilgisi var gerçekte: Ben doğrudan Edebiyat ve Sanat ile sınırlamaktan yanayım bakışımı — en azından bu komşuluk denemesinde.

IX

Önce bir tanıt: XIX. yüzyıl Avrupalı'sının Doğu'ya *doğru* baktığını düşünmüyorum; tam tersine, her zaman sömürgeci bir zihniyetin ölçüleriyle yaralı olmasa da, kozmopolit prizma henüz değerlerini oluşturmadığı için *egzotik*, dolayısıyla *yerlilik* odağından kopamayan *yanlış* bir bakış söz konusudur çoğunlukla: Rossini'nin İzmir konulu librettolarından, Gide'in Bursa günlüğüne uzanan geniş bir yelpazede.

Batılının Doğu'ya eğri bakışını hafifsiyor, ikincil bir düzleme atıyor da değilim: Yabancı-lık sorunsalı için çifte standart uygulaması şüphesiz yapılamaz; hele yerli-lik tutkusunun, tutamağının çağımızda, Nietzsche'nin deyişiyle Deccal'in mayasının ham maddesi olduğu düşünülürse.

Batılının temel farkı, değişik düzlemlerde ve birbirine genellikle uymayan perspektiflerle keşfe çıkmış olmasından, keşfin gerekçeleri ne olursa olsun, bu deneyimlerin toplamından hareketle *öteki*'ne yönelmesinden kaynaklanmıştır.

Doğu-Batı etkileşiminin süreci üzerine kapsamlı diyebileceğim bir çalışma yapmıştım 1984'de: "Avrupa'da İslam Kültürü". 1990'da yeniden gözden geçirerek yayımladığım — aslında özgün olmayan, ama bütün bütüne

çeviri ya da uyarlama boyutu da taşımadığı için "bir okuma denemesi" diye vaftiz ettiğim — bu çalışmanın uzandığı geniş coğrafyayı ve zaman dilimini bugün burada, hem de dipsiz bir koridor daha açarak, yeniden katetmek aklımdan geçmiyor elbette. Doğrudan doğruya XIX. yüzyıl başına inişim sizi yadırgatabilir; bu nedenle de, belli bir temeli veri sayarak, onu yeterince gözden geçirmeksizin Goethe'ye ulaştığımı düşünmenizi istemem: Söz konusu çalışmamı, bulanık bir gönderme de olsa bu, ondan andım, anıyorum.

X

XIX. yüzyıl başının öncü kâşifi, bu bağlamda, Chateaubriand'dır aslında: Bir tek Doğu'ya değil Amerika'ya, dolayısıyla Batı'ya da derinlemesine ilk o bakmış, XVIII. yüzyılın Helen Uygarlığı'nı yeniden keşfedişinden kaynaklanan ciddi bir sapmaya bakışıyla ciddi bir seçenek getirmişti. O sapmaya kısaca değinmek gerekiyor: Doruk-yaklaşımını Hölderlin'de bulan ve Eski Yunan'ı neredeyse yitik anavatan konumuna getiren bu perspektifin Avrupa-merkezli çekirdeği görünüşte tehlikeli bir felsefe taşımıyordu — nitekim Nietzsche, Eski Yunan'ı *cevher* açısından Eski Hind uygarlığıyla bir tutarak çoğulluğu kavrayıp sunabilecekti. Gel gelelim, en ince örneğine Heidegger'de rastladığı *öteki bakış*'ın, aynı açıdan ari bir yaklaşıma pekâlâ temel sağlayabilecek görüşler geliştirdiğini biliyoruz: Hölderlin'in *yuva* arayışı gerçi can alıcı önemdedir, şiirinin ekseninde; bu *yuva*'yı Eski Yunan'ın sisli doruğunda aradığı ve bulduğu doğrudur; ama, bir *imge*'dir büyüttüğü epi topu, bu imgenin dünyevi karşılığını bire bir biçimde aramanın uzağındadır. Oysa, bu *merkez-yuva* arayışı, Hölderlin'deki saf, masum kılıfından çarçabuk soyunmuş, karakteristik biçimlenişini Byron'da bulan bir gerçeklik zemininde, Avrupa uygarlığının beşiği Yunaneli'ni Doğu hükümranlığından kurtarıp özgürleştirecek bir *yeni haçlı seferi mantığı*'nı doğurup beslemekte gecikmemiştir. (Şiir bağlamında vurguladığım bu kutupsallığı, Deleuze-Guattari ikilisi, geçen yıl yayımladıkları "Felsefe Nedir?"in "Géophilosophies" başlıklı bölümünde, felsefe bağlamında irdeliyorlardı.)

Yanlış anlaşılmak istemem: Ulusallığın abartılı ve sakıncalı saydığım tözü, ne Yunanlıların, ne de öteki Balkan uluslarının geçen yüzyılda giriştikleri bağımsızlık savaşımlarına karşı çıktığım anlamına varsın dilerim. Beni ilgilendiren her zaman ve noktada "optik" olmuştur. Geçen yüzyılın Avrupa'lısında rastladığımız, Eski Yunan'a ilişkin *yuva* imgesinin mayasıdır burada diklenmeme yol açan; o mayanın özünü belirleyen — benim gözümde — *yanlış* dünya görüşüdür.

Yanlışlığın iki ayrı katmanda serpildiği, sonra da bu katmanların birbirlerini besleyen bir akış içine girdikleri kanısındayım. İlki, makro bir düzlemde Doğu-Batı kutuplaşmasının sivrilmesine yol açan *euro-centrique* zaviyenin egemen olduğu katmandır: *Öteki* dünyanın varlığının ve kökten *farklı*'lığının tescil edildiği yerlilik noktası. Başlangıç değinip geçtiğim, iki dünyayı yaklaştırmaktan çok ayrışmayı güçlendirici "sentez bölgesi"nin de bu noktaya ait olduğu görüşünü yinelemek isterim. İkinci katman, iki dünyayı birbirlerinden ayıran makro düzlemin ötesinde, ilkine oranla daha mikro bir düzlemde, aynı dünyanın içindeki *ayrıştırma* siyasetini yoğurur: Burada, bu

Oğuzhan Akay

İNLEYEN ŞİİR

Yirmi arşın eninde, elli arşın boyunda kayıp meyhane
Adı var, şehri var, kendi kayıp
Rakı güğümünün üstünde eski yürek
Şair var, rakı var, aşk kayıp
Kayıp gittim gökteki çocuk bahçesinden

Kadırga kadar bir timsah fırlıyor denizin dibinden
Tersane vapurları altını ıslatıyor korkudan
Sünnet şenliği için keşfetmiş bunu İbrahim efendi
İbrahim efendiyi kimse keşfetmemiş tarih durmuş
Durdum o sazın ve sözün sesiyle fotoğraf oldum

Fiske şamdanlarıyla tutuşuyor toprak şamdanlar
Kara sevda yağıyla kavruluyor mektup
Yumruk mezesiyle gönderiyoruz aruzu
Gazap ateşiyle tütüyor Tophâne lülesi
Keyif aldım öpünce kulağının küpeştesinden

Oh my god
Sensin rahim!

---

dünyada kim yerlidir, aslında buraya aittir, kim yabancıdır, aslında tamı tamına buraya ait değildir. *Ayrıştırma*'nın kökeni, ana kaynağı bütün bütüne Eski Yunan uygarlığının toplumsal yaşamından ve siyaset felsefesinden gelmiştir: *Yuva* önünde, içinde, karşısında ona ait olanlar ve hiçbir zaman ona ait olmayacak olanlar. Konunun bağlamadığı tek bir birey olsun, düşünemiyorum gerçi; ama hepten ilgisiz kalabilecekler dışında, herkesin, bugün bu yerkürede yaşayan herkesin, içinde yer aldığı toplumsal kesitte yerliliğe ve yabancılığa, ister bir çoğunluk üyesi olsun ister bir azınlık üyesi olsun, maruz kaldığı kesindir. Onun için de, söz konusu gerçekliğin evrimini yansıtan, Julia Kristeva'nın 1988'de yayımlanan "Kendi Kendimize Yabancı" adlı kitabıyla, o kitabın geniş ölçüde yararlandığı, Marie-Françoise Baslez'in "Eski Yunanda Yabancı" başlıklı, 1984'de çıkmış araştırmasını ne yapıp edip okumak gerekir düşüncesindeyim. Bu çalışmalar, onca yüceltilen "yurttaşlık" ve "vatandaşlık" *haklarının* yarattığı çarpık statüde herbirimizin ne oranda yabancı, melez, göçmen, barbar, sürgün, yersiz yurtsuz, avare, aylak, kısacası *öteki* olduğumuzu apaçık göstermekte; yurt, vatan, yer, yuva türü *topique* sınırlamaların herbirimizi "ne hakla yabancısın?" sorusuyla karşı karşıya bıraktığını kanıtlamaktadır. □

Süha Tuğtepe

AYGALOS

— Pontuslular ve Paflagonya için —

1.
Binlerce yıl bekledim,
seslere, sözlere açıp bedenimi.
Gemiler söktüm Gaska Ormanları'ndan.
Yelkenler açtım kıyısızlığıma,
yaralarla döndüm.

Kuzey uzun yoldur,
güney uzun...
Doğudan batıya uzun yoldur,
kurtlanır kuru meyveler bile.
Aşka, barışa, sıcacık güler yüze,
insan uzun yoldur.

2.
Çiğnenip ezikleniyor ruhumuz,
dinlerin, yasaların, kanlı sömürgenlerin ellerinde.
Ben... kahrolasıca etini,
içine sığdıramayan acılma.
Ben... Aygalos çocuğu...
Şehirleri, sınıfları, tarihi gördükçe yabanileşen,
sislerden ansızın uzanan,
serin ve karlı dağların köpüğü.
Yabancıyım yeryüzünün akıbetine.
Nereden geldiğime,
nereye gittiğime yabancıyım.

3.
Kırık başlar, destanlar, tanrılar, krallar
sevindiremediler hiçbir zaman,
sesleriyle yüzümü.
Kederli bir fotoğraf gibi,
asılıp kaldım hep boynumun üstünde.

4.
Enetliyim... bilinen bu.
Denizin dibinden başlayan,
acı yeşil gözleri var çocukların.

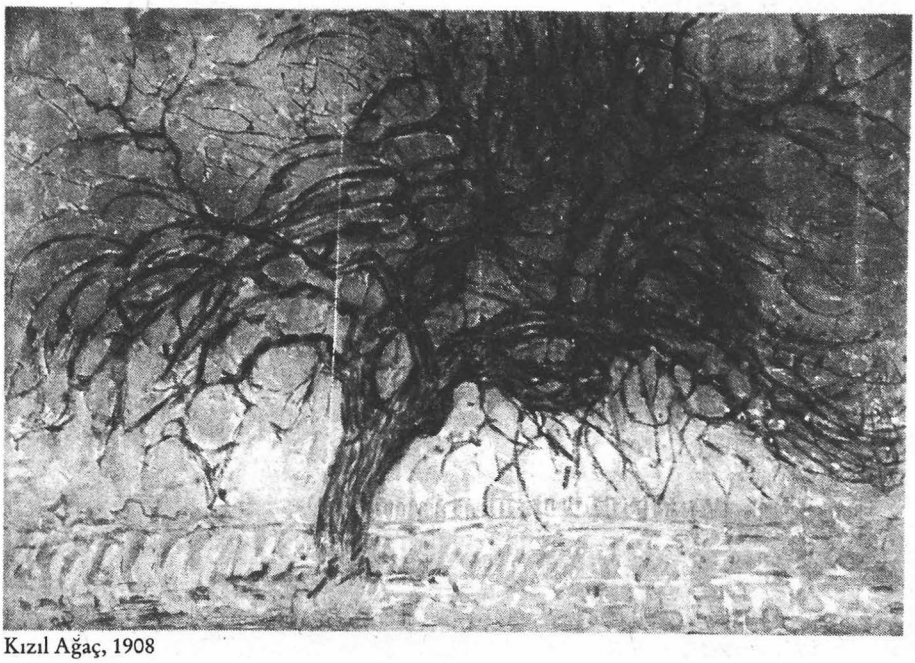
Mavisine enginlerin, tutkuyla bağlanıp,
durmadan giden çocukları var anaların.
Deniz kabuklarından nazarlıkları,
şimşir kaşıkları, tarakları var,
sofralarda, aynalarda... Sırtlarında,
gurbete açılan yelken gibi ketenbezleri.

5.
Gün gelir binersin sen de
bu çılgın yıldızkarayele.
Artık acı sudur akıp gittiğin.
Sömürünün, canavarlığın, riyanın sesi,
boğar huzurun dingin sesini...
Yumuşacık bir anne eli,
yitip gider... uzadıkça ufkunda keder.
Aygalos, Keytoros, Kromna, Sesamos, Partenyus...
yitip gider bir gecede.
Taş patlatsa da yutamaz çamuru.
Gaskalar, Enetliler, Palalar, Pontuslular
ve mamur İsfendiyar,
yorgun güvertesini yatıran bir gemi gibi,
taşır durur o alışılmış düşü: Sürgünü.
Kıyı boyunca dağlar,
alnına demir halkalar çakılmış,
bir köledir, saplanır içine.

6.
Halen unutulmaz anılarda Muna'dır, o yüksek
ve çırılçıplak taşlar arasındaki köyün adı.
Bir kartal gibi mağrur,
durur tepesinde öylece.
Hatti-Hitit taşlarında okursun bir gün;
binlerce yıl önce de,
"sutaşı"dır veya "gizlenmişlerin adı"dır.
Asırlarda, bir yaban katırı sırtında süren yolculuğu,
taşır yorgun-argın tarihin sesini... sadece sesini.
Sadra, Gilivri, Güble, Hondras, Aydos, Tirfor, Timle, Maylas...
Cabya, Somaday, Meset, Eskune, Menuk, Mekerez, Soğka ve Gebohulâ.
Bilinmez, unutulmuş dillerden incilerdir,
dizilirler kıyı boyunca.
Sürgün, yolculuk, çılgın rüzgâr, ayrılık, çığlık,
Başladığı güne döner bu topraklarda.
Acıtan bir çiçek düşüverir avuçlarına.
Dağlara döner sırtını, yakarak anaları, anıları.

7.
Ben Aygalos çocuğu!
Ben yabaneşeği!
Anlatamaz hiç kimse,
içimde açan köpekgüllerinin kederini.
Anlayamaz hiç kimse benim kadar
kerestenin en iyisini.
Zehirli çiçekleri, mantarları, denizi, rüzgârları,
tanıyamaz benim kadar hiç kimse.
Kirpilerine gizlenen kestanelerin,
yolunu bulurum gözlerim kapalı.
Gözlerim kapalı alırım tazı gibi,
katillerin, zibidilerin, sömürgenlerin, yobazların kokusunu.
Çakal "paav!"larının en gizlisini duyarım.
Ben sürgünler çocuğu: Enetli, Paflagonyalı, Pontuslu...
Tenimi yakan acılardan saf tutarım,
çekerek çocuk canımı,
tel arabası gibi ardında sürüklerim,
alnında insanlık onuru,
pırıl pırıl boncuklar biriktirenlerin...

İstanbul
1987-1992



Kızıl Ağaç, 1908

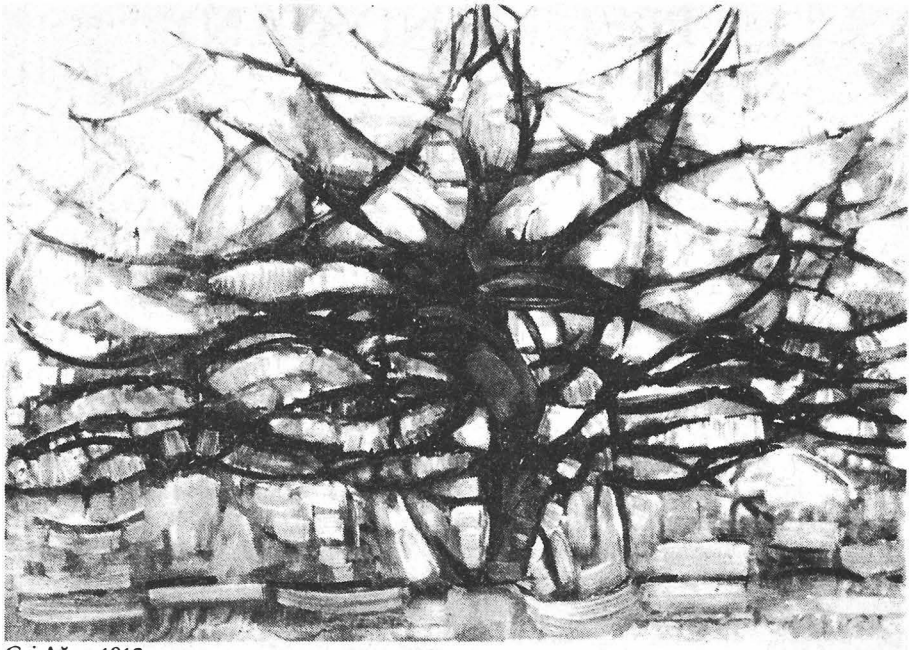
PIET MONDRIAN

Düz çizginin, dik açının, üç ana rengin (kırmızı, sarı mavi), üç ana "renk sayılmayan rengin" (beyaz, gri, siyah) katı sınırları içinde çalışan Piet Mondrian basit görünmesine karşın taklit edilemeyen, yirminci yüzyıl resmi, heykeli, mimarisi, uygulamalı sanatları üzerinde az bir etkisi olan özgün ve evrensel bir resim biçemi yarattı. Soyut sanatın öncüsü ve kurucusu olan Mondrian yılmaz ve tamamen özgeci bir nesnellik şampiyonuydu. Çalışmalarını öznel "içsel gereklilik yasası"nın yönlendirdiği, kendisi gibi soyutlamacı olan büyük çağdaşı Vasili Kandinski, Mondrian'ın özlem duyduğu her şeye yabancıydı. Mondrian kendi yaklaşımına "Neo-Plastisizm" diyor, bu yolla "özel bir formu" ortadan kaldırarak "saf gerçekliği", "zıtlıkların eşitliğinden çıkan birliği" keşfetmeyi ve anlatmayı arıyordu. Aynı zamanda sanatının, geleceğe giden insanca yolda bir işaret feneri olmasını diliyordu.

Mondrian'ın bir sanatçı olarak kendisine çizdiği yol tek amaçlı bir serüven kadar büyüleyiciydi. Önceleri belli belirsiz, sonra açıkça ve kesin olarak gördüğü bir amaca ulaşma arayışı içindeydi; bu amaca ulaşmakla, sanatsal ve insani sorunlara çözüm bulmakla karşı karşıyaydı; daha sonra bu çözümün hiç durmadan ya da başka yönlere gitmeden inceltilmesi, yeni kazanımları gelecekti. Bunun sonucu olarak yaratıcı meslek yaşamının ikinci yarısı, önceki yapıtların mantıksal ve tutarlı bir biçimde gelişmesiyle ortaya çıkan şaşırtıcı başyapıtlarla doluydu. Bu evrimsel karakter başlangıcından beri Mondrian'ın sanatının özünü oluşturuyordu. Otobiyografik notlarında Mondrian yaşam ve sanatla ilgili kendi düşüncesini iki sözcükle özetliyordu: "Hep ileri."

Mondrian tüm yaşamını sanatına adadı. Kesinlikle bu nedenden biyografik olaylar hep ikinci planda kaldı.

Pieter Cornelis Mondrian orta Hollanda'da bir kent olan Amersfoort'da 7 Mart 1872 yılında doğdu. Hollanda Kalvinist İlkokulu'nda müdür olan babası inanmış, tutucu bir kalvinciydi. Aynı zamanda yetenekli, hevesli bir amatör sanatçıydı. Kuşkusuz onun resim yapma merakı Mondrian'ın ressamlığı meslek olarak seçmesinde etkili olmuştur. Mondrian sekiz yaşına kadar Amersfoort'un katı kalvinci çevresinde yaşadı. 1880'de ailesi daha doğuya, Almanya sınırına yakın Winterswijk kasabasına taşındı, babası Hıristiyan bir ilkokula atandı. Orada eğitimini tamamlayan Mondrian sanatçı olma isteğini açıkladı. Ailesi böyle bir mesleği riskli bulduğu için Piet'in önce resim öğretmeni diploması almasında, böylece hevesi başarısızlıkla sonuçlanırsa elinde bir işi olmasında diretti. Mondrian hem ilköğretim, hem ortaöğretim için öğretmenlik belgesini aldı. Artık kendi yolunda gidebilirdi. İlk adımı yakınlarda bir yerde yaşayan yaşlı ve gelenekçi bir ressamdan birkaç ders



Gri Ağaç, 1912

alarak attı. Ama daha ileri gitmesi gerektiğini düşünerek Hollanda'nın en iyi okulunu seçti; 1892 sonbaharında Amsterdam'daki Ulusal Sanat Akademisi'ne yazıldı. Akademi'nin yöneticisi August Allebé öğretmenlikteki başarısıyla üne kavuşmuştu; en küçük ayrıntıya kadar görsel gözlemin gerekliliğine inanan bir gerçekçiydi; ama yeni sanatçılar yetiştirirken eski ekollerle ilgili bilgileri veriyor, eski ustaların renk ve yerleştirme tekniklerinin bilinmesini şart görüyordu.

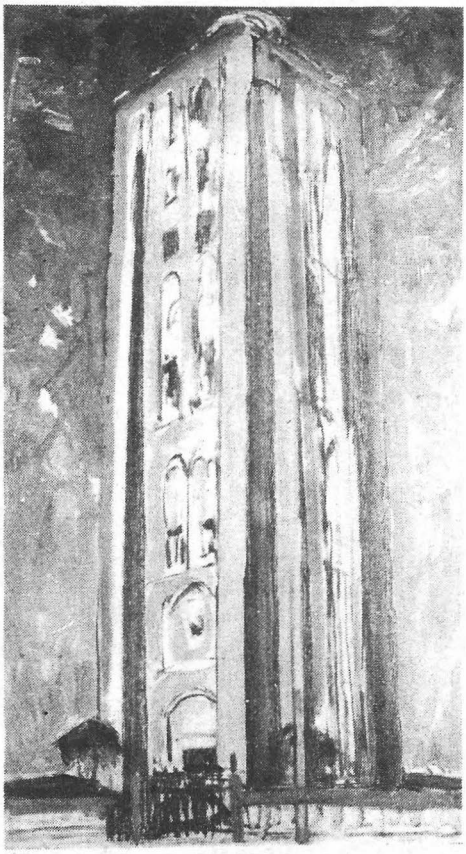
Mondrian, Amsterdam'da okurken Utrecht'deki Kunstliefde (Sanat Aşkı) Topluluğu'na da katılma fırsatı buldu. İlk kez orada, 1893'de yapıtını sergileyerek halk önüne çıkardı. Ertesi yıl Akademi'nin gece bölümüne geçerek, Arti en Amicitiae ve St. Lucas sanatçı topluluklarına katıldı. 1896'da Akademi'deki gece derslerini sürdürürken eğitiminin tamamlanmış olduğunu düşünmeye başladı: 1897'de Arti et Amicitiae'de, 1898'de St. Lucas'da sergi açtı. 1898 yılı, aynı zamanda, A.P. van der Briel'le Mondrian'ın ölünceye dek kesintisiz sürecek olan arkadaşlıklarının başlangıç tarihi oldu. 1899'da Amsterdam'da kanal üzerindeki evlerden birine büyük bir tavan resmi yaptı. Belki de bu işi yeteneğinin kabullenişi diye yorumluyordu. Hague ressamı Willem Maris'in oğlu Simon Maris'le arkadaşlığı da o döneme rastlar. İki genç 1901'de İspanya'ya gittiler, ama bu yolculuğun izleri Mondrian'ın hiçbir resminde ya da yazısında yer almaz. Aynı yıl Mondrian Dutch Prix de Rome için başvurdu, yarışmaya kabul edildiyse de finale kalamadı. İki yıl sonra bir ölüdoğayla katıldığı Arti et Amicitiae topluluğunun Willink van Collem Ödülü'nü aldı. Otuz bir yaşını yeni dolduran sanatçı için bu ödül sanatçı olarak profesyonel yaşama geçişin başlangıcı oldu.

Sonraki birkaç yıl içinde Mondrian kendini yoğun bir biçimde manzara resmi yapmaya verdi. Bu çalışma onun dış koşullarını da belirliyordu : 1903'de arkadaşı van der Briel'le Uden yakınındaki Kuzey Brabant'a gitti. 1904 yılının hemen hemen tamamını derin bir ıssızlık içinde o yörede geçirdi; 1905 yılında Amsterdam'daydı, kentin çevresinde çeşitli yerlere gidip manzara resimleri yaptı. Aynı yıllarda arkadaşı ressam

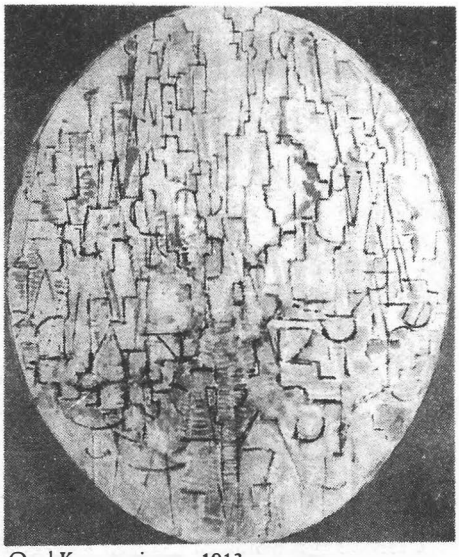
Albert Hulshoff Pol'un çağırısıyla Oele köyüne gitti. 1908'de Zeeland'a giderek Hollandalı ressamların sık sık kaldıkları Walcheren Adası'ndaki Domburg'da kaldı. Mondrian sonraki beş yıl içinde de, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra da sık sık oraya gitti. Bu Zeeland yolculukları yapıtı üzerinde gözle görülür etkiler bırakmıştır.

1909'da Mondrian, zor anlaşılır doktrinleri özellikle sanatçı ve aydın çevreyi kendine çeken Hollanda Teosofi Derneği'ne katıldı. Mondrian için bu adım ailesinin Ortodoks Hıristiyanlığından kesin olarak kopmak demekti ve Dernek'te savunulan yeniplatoncu ve kamutanrıcı (panteistik) düşünceler yoluyla dünyanın ve insanın varoluşunun gizini çözme yolunda kendi adına bir araştırma girişimiydi.

Cornelis Spoor ve Jan Sluijtars'le birlikte Mondrian'ın ilk retrospektif sergisi 1909 yılında Amsterdam Stadelijk Müzesi'nde açıldı. Sergi çok başarılı oldu, Mondrian Hollanda'daki yeni sanatın öne çıkan kişilerinden biri olarak tanındı. Bunun göstergesi olan bir başka şey de St. Lucas jürisine aynı yıl yedek üye, 1910'da asıl üye olarak seçilmesiydi. St. Lucas'ın 1910 ilkbahar sergisinde, her ne kadar çetin eleştirilerle karşı karşıya kaldıysa da, övgüler de aldı. Sonbaharda Conrad Kickert, Jan Sluijters, Jan Toorop'la birlikte Kickert tarafından avant-garde bir kuruluş olarak tasarlanan Moderne Kunstkring'in (Modern Sanat Çevresi) kurucuları arasında yer aldı. Hollanda sanatında öncü durumuna gelen Mondrian, Bağımsızlar Salonu'nda 1911 ilkyaz sergisine katılmak üzere Paris'e bir tablosunu gönderdi. Birkaç ay sonra, Ekim-Kasım'da Moderne Kunstkring ilk uluslararası sergisini açtı. Bu sergi Paul Cezanne'ı onurlandırıyor, Paris ve Amsterdam'ın en ünlü sanatçılarını kapsıyordu. Paris'ten gelen resimler arasında Braque ve Picasso'nunkiler de vardı. Bilindiği kadarıyla Mondrian, Paris resminin asıllarını hiç görmemişti; bu sergide gördükleri bütün yaşamını değiştirdi. Kübist re-



Westkapell Feneri, 1909-10



Oval Kompozisyon, 1913

Gein'de Ağaçlar, 1902 ya da 1905

simlerin etkisi altında kalarak Paris'te yaşamaya karar verdi.

1912 Mayıs'ında Fransa'nın başkentine yerleşti. Hem Paris'te Bağımsızların, hem Amsterdam'da Moderne Kunstkring'in sergilerine katıldı. Yapıtının Paris'te ilgiyle incelendiğinin bir göstergesi 1913 Bağımsızlar Salonu'yla ilgili olarak Guillaume Apollinaire'in yazdıklarıdır. Şair-eleştirmen, Hollandalı ressamın kübistlerin bir filizi olduğunu, ama asla taklitçisi olmadığını, tümüyle kendine ait bir kişilik taşıdığını söylüyordu. Aynı yıl Mondrian, Berlin'deki Deutsche Herbstsalon'a katıldı.

Bu uluslararası etkinlik 1914'te sona erdi. O yaz Mondrian babasının hastalanması nedeniyle (ertesi yıl öldü) Hollanda'ya döndü. 4 Ağustos 1914'te Alman orduları Belçika'ya girdi ve Birinci Dünya Savaşı başladı. Resimlerini ve takımlarını Paris'te bırakan Mondrian dört yıl tarafsız Hollanda'dan dışarı çıkamadı. Başta geçici olarak Domburg ve Amsterdam'da yaşadı. 1914 yazında yapıtları The Hague'da sergilendi. 1915'de sanatçılar için uygun bir yer olan Amsterdam yakınındaki Laren'e yerleşti. Laren'de düşünür ve teosofis Dr. M. H. J. Schoenmaekers'le tanıştı. Yazılarına hayran olduğu düşünürün kimi fikirlerini, hatta terminolojisini kendi amaçları için benimsedi. Aynı dönemde Laren'de yaşayan bir başka ressam olan ve Mondrian'la aynı sorunlarla karşı karşıya bulunan Bart van der Leck'le tanıştı: görünüşün sanatsal öğelere indirgenmesi. Bu tanışları aracılığıyla Mondrian sonunda çok yönlü bir sanatçı, makale yazarı ve eleştirmen olan Theo van Doesburg'la tanıştı. Doesburg askerliğini yeni bitirmişti, avant-garde bir sanat dergisi çıkartmak istiyordu.

Van Doesburg aradığı desteği Laren çevresinde buldu. Özellikle Mondrian'ın yardımıyla dergisini hazırladı

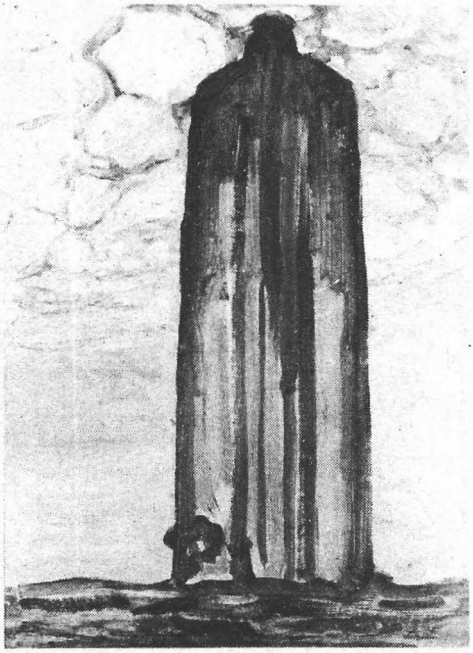
ve De Stijl diye bilinen yeni görsel sanat hareketini başlattı. Derginin ilk sayılarında Mondrian'ın sanat üzerine makalelerini görüyoruz. Mondrian grubun düşüncelerini tam anlamıyla desteklediğini, hem resimleriyle, hem kişisel tutumuyla gösterdi. 1918 Kasımı'nda yayımlanan De Stijl manifestosuna imzasını koydu.

Ama Hollanda'da kendini rahat hissetmiyordu: Fırsat bulur bulmaz Paris'e gitti. Paris'te yeni plastik kuramlarla ilgilenen Léonce Rosenberg, Mondrian'ın De Stijl makalelerinin özetini *Neoplastisizm* adı altında yayımladı. 1920'de yayımlanan bu küçük kitap Mondrian'ın düşüncelerinin yayılmasını sağladı.

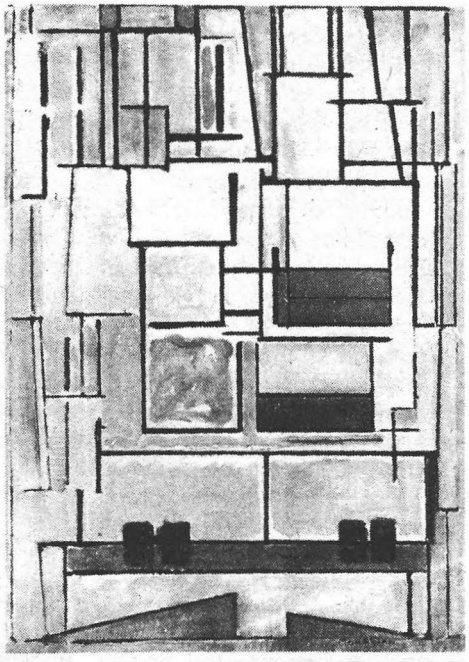
1925'de Mondrian De Stijl'le ilişkisini kesti; Theo van Doesburg'un grubun ilkelerinden ayrıldığını düşünüyordu. Böylece iyice yalnız kaldı. Almanya'da ve ABD'de hayranları dikkatleri onun yapıtlarına çekiyorlardı. *Neoplastisizm,* bir Bauhaus kitabı olarak Almanca yayımlandı. Ama Paris'teki yıllar bir değişiklik getirmedi. 1934, arkadaşı ve müşterisi olacak ve daha sonra Amerika'ya gitmesine yardım edecek olan Amerikalı sanatçı Harry Holtzman'la tanıştığı yıldır.

İki yıl sonra, Mühih krizi sırasında Londra'ya giderek stüdyosunu kurdu. Orada Çevre (Circle) grubuna katıldı. Resimlerinde Paris'teki biçemi sürdürdü. Ama savaş çıkınca daha güvende olacağını düşünerek Londra'dan ayrıldı. 1940 Eylül'ünde New York'a gitti; küçük bir stüdyo kiraladı. Kısa zamanda çevresinde bir arkadaş grubu oluştu. 1942 Ocak-Şubat ayında yetmişinci doğum gününden hemen önce Valentine Dudensing Galerisi'nde ve bir yıl sonra Mart-Nisan'da iki kişisel sergi açtı.

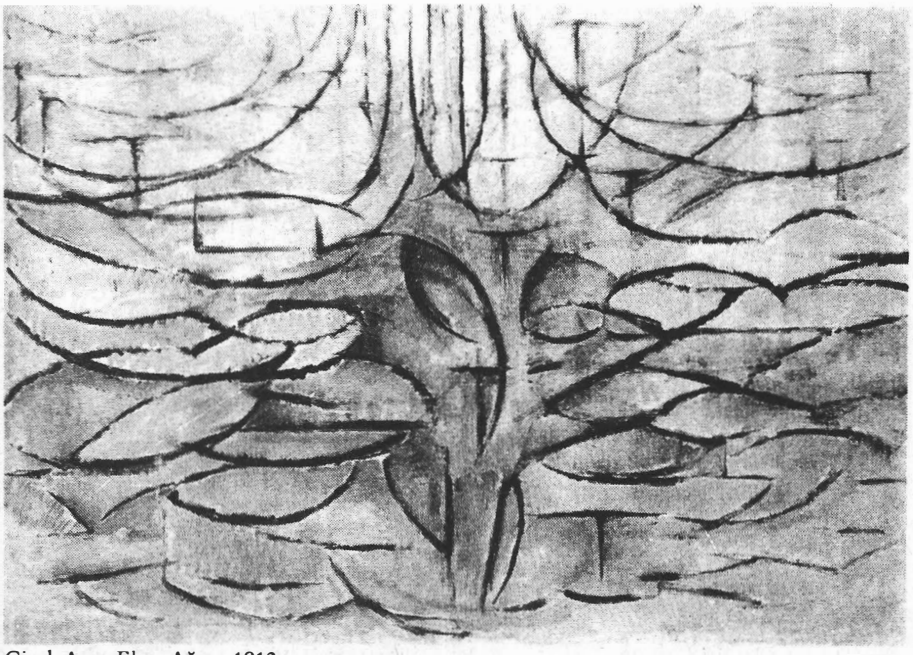
1943'de Amerikan sanat yaşamının toplandığı yörede başka bir stüdyoya taşındı. Son yapıtlarını, özellikle *Broadway Boogie Woogie*'yi orada bitirdi. *Victory Boogie Woogie*'ye de orada başladı. 1944 yılının Ocak ayında arkadaşları onu stüdyosunda ağır hasta durumda buldular. Hastaneye götür-



Westkapell Feneri, 1908



Mavi Fasat, 1914



Çiçek Açan Elma Ağacı, 1912

düler ama geç kalmışlardı. Piet Mondrian zatürreden öldü.

AĞAÇLAR, DEĞİRMENLER, FENERLER

Gein'de Ağaçlar (1902 ya da 1905) tablosunun tarihi kesin olarak bilinmiyor, ama kompozisyondaki ve yaklaşımdaki *Gein'de Ev*'le aralarındaki benzerlik tarihsel bir bağları olduğu düşüncesini akla getiriyor. Açık yeşil tonların, ışıltılı grilerin kullanıldığı bu tabloda da dokunuş canlı ve özgür, ilk bakışta insanda açık havada yapılmış bir doğa çalışması olduğu izlenimini uyandırıyor. Mondrian ağaçları çok canlı bir biçimde resmetmiş, yaprakları hızlı ve serbest darbelerle yapmış. Ama kompozisyonun bütünü bu hızlı ve kendiliğinden yaklaşım duygusuyla tam bir zıtlık içinde. Mondrian yoğun ve ritmik bir kompozisyon elde etmek için ağaçların sudaki yansımasını kullanıyor; bu çözgü ve atkılardan oluşan bir kumaş görünüşü doğuruyor.

Oele Yakınında Orman (1908) adını taşıyan tablo ressamın yapıtında bir kilometre taşı. Sanatında ufkunun genişlediği, Hollanda okulunun dar sınırlarından öteye bakmaya başladığı bir dönemini işaret ediyor. Mondrian artık daha geniş bir düşleme içine giriyor. Yalnızca yeni bir teknik uygulamakla kalmıyor, gerçeği algılayışı da değişiyor. Bu yeni gerçek algılayışı, doğada insanın duygu ve düşüncesine bağlı güçler olduğunu kavrayışı, Mondrian'ı taze bir yaklaşıma yönlendiriyor. Durmadan çalışarak geçiş dönemine ait olan bu tablodan yola çıktığı, yaşamın güçlerine, ışığın ve rengin gücüne olan inancını açıkça anlattığı özgün bir biçem geliştiriyor. *Oele Yakınında Orman* bu yeni dönemin eşiği sayılabilir.

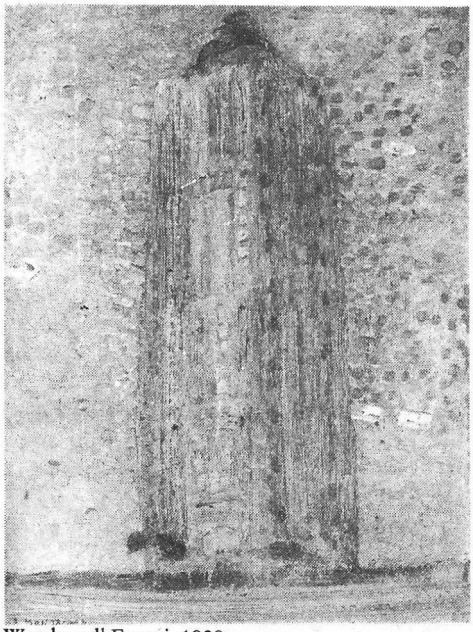
Kırmızı Ağaç (1908) Mondrian'ın ağaç konusunda yaptığı resimlerin en önemlilerinden biri. Yapılışı *Güneş Altında Değirmen*'le aynı yıla rastlıyor. Renkleri, fırça darbeleri, hepsinin ötesinde doğayı algılayışıyla iki resim arasında benzerlikler var. Bu tabloda da Vincent van Gogh'un kesin etkisi altında olduğu görülüyor. Tabloda renklerin yalınlaştırılmasıyla birlikte fırça darbeleri önemli bir rol oynuyor. Renk dizisinin iyice basitleştirilmesi ve gerçekçi olmayan renklere doğru bir eği-

lim önceki resimlerinden çok daha belirleyici ve belirgin; Mondrian'ı 1908 yılı boyunca meşgul eden renk konusunu açıkça belgeliyor. Ama bu tablonun özgün biçemini vurgulayan yalnızca yeni renk yaklaşımı değil. Tabloda Mondrian doğayı yorumlayışını da dile getiriyor: Doğada uzamsal bir etki yaratan ağaç görünümündeki bütün ayrıntılar resimsel yüzeyde düzeltiliyor, böylece fırça vuruşlarının çizgisel yapısı hemen hemen tamamen düz bir etki uyandırıyor. Uzamsal derinlik boyutu renkle, derin maviyle veriliyor.

Gri Ağaç (1912) Mondrian'ın doğal bir konuyu kübist yerleştirme ilkelerine uyguladığı ilk tablolarından biri. *Kırmızı Ağaç* ile *Gri Ağaç*'ın yapılışları arasında dört yıl olmasına karşın bir gelişme zincirinin iki halkası olduklarını görmemek yanlış olur. 1908'in cesur kırmızı ve mavili tablosuyla 1912'nin renklerin kaybolduğu, formun ve ritmin hâkim geldiği kübist resmi arasındaki zinciri bağlayan birkaç halka daha var arada. Bu ek halkalar Mondrian'ın Zeeland dönemine rastlıyor ve *Mavi Ağaç*'ta en uç noktasına ulaşan bir dizi küçük resimi içine alıyor. 1912'de Mondrian kara tebeşirle yaptığı büyük çizimle ağaç konusuna geri dönüyor; çatallı dallarıyla ağacın üç boyutlu hacmini resim düzlemine, iki boyuta getiriyor. Bu çizim en azından üç tablonun başlangıç noktası: *Gri Ağaç*, buna çok benzeyen bir başka tuval ve *Çiçek Açan Elma Ağacı*.

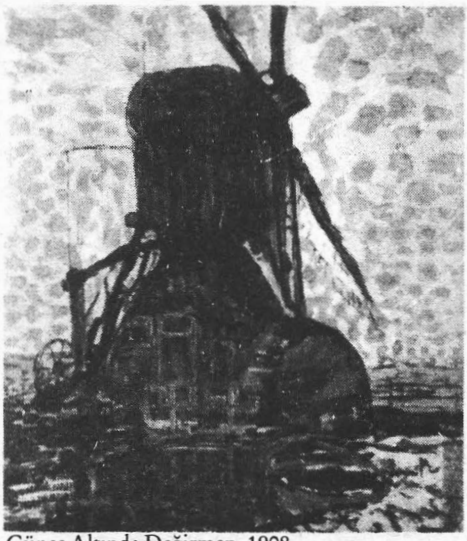
Çiçek Açan Elma Ağacı (1912) resim dilinin betimleyici işlevini göz ardı ederek "görsel uyum"un ve "optik yineleme"nin şiirsel formlarını kullanıyor. Ağacın biçimleri kompozisyonda bir bütün olarak ritmik bir vurgulamaya dönüşüyor. Bu resim kübist bir kompozisyonun özelliklerini sunuyor. Renk yerini forma bırakıyor, tekil formlar kompozisyon bütünlüğü içinde eriyor. Başka bir deyişle resim neredeyse renklendirilmiyor; ressamın paletinde çok az renk kalıyor.

1913'te yapılan *Oval Kompozisyon (Ağaçlar)* oval bir çizgiyle çevrelenmiş ve oval çizginin dışında kalan bölüm altını çağrıştıran koyu sarı renkle boyanmış. Bu tabloyla Mondrian 1912'de Paris'e gelmesiyle birlikte kendini verdiği kübist kompozisyon idealine iyice yaklaşıyor. Bu dönemde sanatçı resimlerinin ritmin kompozisyonunu görsel izlenimlerden ve deneyimlerden çıkartıyor ve tablonun adına parantez içinde *Ağaçlar*'ı ekleyerek izleyiciye konuyla ilgili bir ipucu veriyor.



Westkapell Feneri, 1909

Mondrian'ın 1905 ve 1906 yıllarında yaptığı *Değirmen* tabloları sanatçının o yıllardaki yönelişinin tipik örnekleri. Aynı zamanda, Hollanda'dayken en çok ilgi duyduğu konuyu da gösteriyor: bütün bir gökyüzünün ve alçak bir ufkun önündeki değirmen siluetleri. *Değirmen* ayrıntıların dikkatli gözlenimleriyle, akşam ışığının oldukça duyarlı resmedilişiyle ve bunun doğurduğu havayla öne çıkan bir tablo. Tablonun düzeni ve dinginliği Mondrian'ın o döneminin güzel bir örneği olarak kendini gösteriyor. Sanatçı doğadaki dinginliği ve uyumu arıyor, bu uyumu görünür kılmanın sanatçının görevi olduğunu çok iyi biliyor ve onu görü-



Güneş Altında Değirmen, 1908

nümlerin rastlantısal oyunundan kurtarıyor.

Mondrian'ın yapıtında önemli bir yer tutan değirmen konusu 1908 yılında onu lüminist biçemdeki başyapıtlarından birini yaratmaya götürdü: *Güneş Altında Değirmen.* Lüminist yapıtları içinde bu resim belki de biçemin özelliklerini en iyi göstereni; yalnızca teknik dış özellikler değil, aynı zamanda parlak güneş ışığıyla sağlanan içsel ve tinsel tutum. Resmin en çarpıcı yanı renklerin seçimi ve gölgelendirilişi. Mondrian'ın, tonlar ve nüanslar kullanmasına karşın, burada paleti üç renkle sınırlanmış: kırmızı, sarı ve maviden oluşan üç ana renk. Gerçeği algılayışı ve iyimserliği bu resimle anlatımını buluyor.

Kırmızı Değirmen (1911) sanatçının geçirdiği evrim içindeki bir döneme damgasını vuran bir tablo. Mondrian'ın önceki değirmenlerinde başlangıç noktası gökyüzüne doğru yükselen bir yapının iri kütlesi. *Kırmızı Değirmen*'de vahşi bir hareketi anlatmayı amaçlamıyor; anlattığı içe yönelik bir dinginlik, evrenin ortasında insanın yalnızlığı. Formun ve rengin aşırı yalınlaştırılmasıyla değirmeni dünya sahnesinin simgesi olarak gösteren anıtsal bir özellik kazandırıyor.

Mondrian'ın sanat yaşamının ilk döneminde en sevdiği iki konuya, ağaçlara ve değirmenlere, 1908'den sonra yeni bir konu ekleniyor: Domburg yakınındaki Westkapelle'de bulunan fener: *Westkapelle Feneri.* Bu resim birçok bakımdan *Oele Yakınında Orman* tablosunu andırıyor. Fenerin çevresini belirleyen biraz eğimli, sert çizgiler, bulutların canlı formları, dikkate değer bir eflatun tonunun hakim olduğu renklendirme bu benzeşmenin ana noktaları. Mondrian'ın iki tabloda da elde etmek istediği ve 1908 yılında asıl ilgisini çeken şey güçlü ve dinamik bir anıtsallığın canlandırılmasıydı. Fenerin büyük, dik kütlesinin hafifçe belirtilmiş, alçak ufuk önünde yükselişi ve hemen hemen tuvalin üst kenarına kadar uzanışı sanatçının amacına ulaşmasını sağlıyor.

1909'da yapılan *Westkapelle' Feneri*'nin 1908'de yaptığı tabloyla bazı zıtlıklar taşıdığı açıkça kendini gösteriyor; Mondrian'ın anıtsal görünüme verdiği önemin yerini resimsel olanakların başka bir yanı alıyor. Renk Mondrian'ın yapıtındaki önemini göstermeye başlıyor; sanatçı bir şeyin çevresiyle olan çelişkisini vurgulamakla ilgilenmiyor artık, onun yerine şeylerin çevreleri içinde eridiğini ve kaynaştığını vurgulayan bir teknik kullanıyor. Fenerin yükselen kütlesi gökyüzünün yukarı doğru hareket eden rengiyle birlikte davranıyor, böylece büyük saflığın ve gücün uyumlu, titreşen birliğini yaratıyor.

Aynı konunun 1909-1910'daki işlenişi Mondrian'ın canlı renkleri kullandığı lüminist teknikten yeniden anıtsal forma dönüşünün açık bir örneği. Ama bu kez renk, formun gücüne ve zenginliğine oldukça katkıda bulunuyor. Fenerin yapısının dikkatle gözlemlenmesi sonucu ortaya çıkan güçlü etki, yukarı doğru fırlayış renklerle daha çok vurgulanıyor. Artık form değil uyum üzerine yapılan vurgu fenerin iki yanındaki gökyüzünün daha az kullanılmasıyla kendini gösteriyor. □

Derleyen: Serdar Zafer

VICTOR HUGO, NOTRE-DAME DE PARİS VE MİMARLIK

Gürhan Tümer

Büyük Fransız Devrimi'nin 100. yıldönümünde yapılan Eiffel Kulesi'nin, 200. yıldönümünde yapılan Grand Arche'ın yanı sıra, Paris'i Paris yapan simge - yapılardan biri de, hiç kuşkusuz, kentin tam göbeğinde, ta 13. yüzyıldan kalma, Claude Roy'un, "seçkin, kalburüstü" olmaktan çok, "iyi yürekli, saf", ama "güçlü bir kişiliğe sahip bir kadın, bir insan" olarak nitelediği, Piaf'ın, "chanson"unu söylediği, o vazgeçilmez Notre-Dame Katedrali'dir.

Notre-Dame de Paris, bir gemiye, Seine Nehri'nin ortasında, yüzlerce yıldır, hiçbir yere gitmeksizin, hep aynı yerde duran kocaman bir gemiye benzeyen küçük adanın, Ile de la Cité'nin kıyısındadır. Seine'in batı yakasından bakıldığında, sulara sarkan yeşilin içinde yüzer gibidir. Gotiktir ve son derece romantiktir.

Adèle Hugo'dan öğrendiğimize göre, Victor Hugo'nun bir aralık ayında, odasının pencerelerini açık tutacak kadar kanı kaynayarak ve coşarak yazdığı *Notre - Dame de Paris* adlı romanı ise, tıpkı, yine onun kaleminden çıkmış *Sefiller* gibi, bir nefeste okunan, sürükleyici bir romandır. Yaşlı kadının, yıllar önce yitirdiği ve ondan sonra, bütün yaşamı boyunca aradığı kızına, La Esmeralda'ya, tam da kız idama giderken, bir rastlantı sonucu kavuşması, o an dökülen göz yaşları, her ne kadar biraz naif kalmakta, biraz da Türk filmlerini andırmaktaysa da, kızın akıllı keçisi Djali'nin, önüne konulan birçok harf arasından, sahibinin ölesiye sevdiği askerin, Phoebus'un adını oluşturan harfleri seçip, bunları uygun bir biçimde sıralaması; Quasimodo'nun ve rahip Frollo'nun, La Esmeralda'ya karşı besledikleri umutsuz ve karşılıksız aşk; bu aşkın dramatik sonuçları, Frollo'nun katedralin tepesinden düşüp ölmesi; Quasimodo'nun, rakibi olarak gördüğü için ve kızı cellatlara teslim ettiği için, ona çok kızması, yardım edebilecekken etmemesi, adamın yere çarpıp parçalanmasına aldırmaması; sonra kendisinin de mezarlığa gidip, La Esmeralda'nın cesedine sarılıp ölmesi, hayli etkileyicidir.

Evet, Victor Hugo'nun heyecanlı romanı *Notre-Dame de Paris*'nin akıllardan çıkmayan kahramanları, bir bakıma bunlardır; okuyanları çok, ama çok etkileyen, topal, tek gözlü, üstelik sağır, üstelik, yapıtın bizde daha çok, "Notre-Dame'ın Kamburu" diye bilinmesine neden olacak kadar kambur,

çarpık çurpuk, eciş bücüş, zavallı Quasimodo'dur; Ortaçağ'da, niceleri gibi, büyücülükle suçlanıp idam edilen İspanyol çingenesi, güzeller güzeli, dolayısıyla da, yine bir zavallı olan La Esmeralda'dır ama, bir bakıma da, Notre - Dame Katedrali'dir.

Dünya edebiyat tarihi içinde çok önemli bir yeri olan bu yapıtın, bu çalışmanın konusu olarak seçilmesinin temel nedeni budur. Bir başka deyişle, bu yazıda, söz konusu roman, edebiyat açısından değil, farklı bir yaklaşımla, mimarlık açısından incelenecektir.

***

Victor Hugo'ya göre,

> Notre-Dame de Paris, (...) tamamlanmış, tanımlanmış, sınıflandırılmış bir yapı değildir. O, artık roman bir kilise değildir, o henüz gotik bir kilise de değildir.

> Notre-Dame, melez bir yapıdır ve bu türün en ilginç örneklerinden biridir, çünkü onda, kırmızı kapı, gotik mimarinin, aşağı yukarı 300 yıl sonra, 15. yüzyılda erişeceği bir zarifliğe sahipken, kolonlar, sanki o kapıdan 600 yıl önce yapılmış gibidirler.

Victor Hugo, bu yargısında son derece haklıdır, çünkü gerçekten de, Paris'in bu ünlü katedralinin, gerek dış görünüşünde, gerekse iç mekânında, gotik mimarinin en önemli özelliklerinden biri olan, düşey çizgisellik nedeniyle ve aracılığıyla yaratılan yükseklik, göğe doğru yükselme duygusu, Köln Katedrali'nde, Milano Katedrali'nde olduğu kadar etkili değildir.

Yazara göre, Paris'in bu "merkezi kilisesi", bütün stillerden birer parça almıştır ve o nedenle de, birinin başını, ötekinin bir başka organını taşıyan düşsel bir masal yaratığı gibidir.

Ama bizim için asıl önemli olan, söz konusu yapıya ilişkin bu saptamalardan çok, Victor Hugo'nun, bunlardan yola çıkarak geliştirdiği mimarlık felsefesi, mimarlığa ve mimarlara karşı takındığı tavırdır.

Hugo'ya göre, Notre-Dame gibi, bir geçiş döneminin ürünü olan melez yapılar çok ilginçtir, çünkü,

> Bunlar (...), en büyük mimarlık ürünlerinin, kişisel yapıtlar olmaktan çok, toplumsal yapıtlar, dâhi insanlardan fışkıran bir şey olmaktan çok, halkların doğurduğu bir şey; bir ulusun bıraktığı bir birikim; yüzyılların bir yığması; insan toplumunun peş peşe gelen buharlaşmalarından artakalan bir tortu; tek sözcükle bir çeşit oluşumlar olduğunu hissettirmektedir. Zamanın her dalgası, kendi alüvyonunu bırakır, her ırk, yapının üzerine kendi katmanını koyar, her birey, kendi taşını getirir.

Görüldüğü üzere, zaman etkeni, mimarlığın bir süreç olduğu inancı, Victor Hugo'da çok ağır basmaktadır ve onun bu inancını paylaşmamak olanaksızdır. Yine Hugo'ya göre, bu uzun süreç, akıp giden zaman, birtakım zararlara neden olmaktadır ama, buna karşılık, o yapılara birtakım olumlu nitelikler, yeni, genç, kısa sürede tamamlanmış yapılarda bulunmayan, olumlu

Mehmet Yaşın

ÖNGÖRÜLMÜŞ YALNIZLIK

Bi' dakka!
Öldürdüğ'nüz şu kediyi kimse kaldırmayacak yoldan
herkes kendi otobüsünde kalacaktır
kendi KDV'si kendi çekkartı kendi
jiletkesiği kasıkarasında
ve yarın her köşemizde çır ç ı r ç ı r
tam otomatik bir çamaşırevi açılacak
bu dediğim olacaktır.
Yaşlanan zamanı aşsa da zaman
hep yalnızlık görünecektir, bütün uluslar arasında
hep bir başka ulustan olana
o da bu da, iki dünyadan
ikisinde de karar kılamayana
hep sorulacaktır, kimlerdensin, gerçekte.
Bu oda sadece seni sığar
iki tabak, bir bardak, tek kişilik
küçük yatak
— ki sevişirsin orada her isteyenle
okşayışları sana dokunamasın yeter
sen hep sokakoğlanı yalnız—kalaba—
Çobançocuğu ç o b a n ç o c u ğ u ç o b a n ç o
Nerdeyse çırçıplak bir yansıma
yazılanlarıma bakıyor balkoncamından:
"Yetti ya' yatıp kalktığın onca yalan
yanlış yabancıyla!"
Yanıtlıyorum : Yalnızlık... [senden korunmak'çin
demek yerine]

elif lâm ra öngörüldüğü üzere

İstanbul 1992

---

nitelikler, yeni, genç, kısa sürede tamamlanmış yapılarda bulunmayan, olumlu birtakım özellikler, birtakım tatlar da katmaktadır.

Bunun içindir ki, yazar, Notre -Dame'dan söz ederken, bu yapının bir zamanlar on bir basamakla çıkılan bir yükseltinin üzerinde bulunduğunu, zamanla, Cité'nin zemininin dolarak yükseldiğini ve basamakları ortadan kaldırarak, girişi düzayak yaptığını, böylece, yapının, görkemli yüksekliğinden bir parça yitirdiğini anlattıktan sonra şöyle der:

Belki de zaman, kiliseye, aldığından daha fazlasını vermiştir, çünkü cepheye, yapıların yaşlılığının, onların güzellik dönemi olmasını sağlayan o koyu rengi yayan zamandır.

Victor Hugo'ya göre, yapıları olumsuz yönde etkileyen, onlara zarar veren etkenlerden biri de, savaşlar, ayaklanmalar, ihtilallerdir.

Hugo, bu savında, yerden göğe kadar haklıdır ve onu destekleyecek pek çok örnek verilebilir. Bunların en ünlülerinden biri de, İstanbul'daki Ayasofya'dır. 27 Aralık 573'te açılan bugünkü yapının yerinde bulunan ve aynı adı taşıyan iki kilise, Bizans'ta, sayıları hiç de az olmayan ayaklanmalar sonucunda yakılıp yok edilmiştir.

Öte yandan, Victor Hugo'nun, yalnızca Fransa'yı değil, bütün dünyayı yıllarca sarsan, etkisini, 200 yıl sonra, 20. yüzyılda bile sürdüren Büyük Fransız Devrimi'nden, topu topu 13 yıl sonra doğduğu; öfkeli halkın, koskoca Bastille'i nasıl yerle bir ettiğini çok iyi bildiği; Paris'in altını üstüne getiren iki olayı, 1830 ve 1848 ihtilallerini yaşadığı, gördüğü; onlardan çok etkilendiği; özellikle ikincisine yoğun bir biçimde katıldığı; meydanlara, halkın önüne çıkıp söylevler verdiği; ama asıl önemlisi, Paris'in Saint-Antoine mahallesinde kurulan "canavar gibi" barikatın, ayaklanmacıların yıktıkları altışar katlı üç evin malzemesinden oluşmasını, bir başka romanında anlattığı unutulmamalıdır.

Ama Victor Hugo yine de, bütün bunların, yapılara çok fazla zarar vermediğini, asıl tehlikenin, asıl darbenin başka yerden geldiğini, şöyle vurgular:

Modalar, ihtilallerden daha fazla kötülük yapmıştır. Onlar (...) yapıyı canlı canlı kesmişler, biçmişler (...) Onun mantığını ve güzelliğini, hem biçimsel, hem de simgesel olarak öldürmüşlerdir. Ve dahası, yeniden yapmışlardır ki, zaman ve ihtilaller, hiç değilse bunu yapmamışlardır. Onlar, gotik mimarinin yaraları üzerine, bayağı incik boncuklarını (...) mermer kurdelalarını, metal ponponlarını (...) küstahça koymuşlardır (...) Kolların ve bacakların sakatlanması, kesilmesi, yerlerinden çıkarılması, "restorasyonlar", Vitrivius'un, Vignola'nın izindeki (...) barbar profesörlerin işidir. Vandalların oluşturdukları bu güzel sanatı, akademiler öldürmüştür. Yüzyıllara, hiç değilse taraf tutmadan ve yüce bir biçimde yakıp yıkan ihtilallere, okuldan çıkmış, patentli, yeminli, ayırdederek, kötü bir beğeniyle seçerek aşağılayan (...) mimarlar sürüsü eklenmiştir.

Gerçekten de, Hugo tarafından romanının yazıldığı o yıllarda, Notre - Dame'ın durumu, yazara yerden göğe kadar hak verdirecek denli kötüdür. Ve bunun içindir ki, 1841 yılında, katedralin restore edilmesi için, bir yasa çıkarılmıştır.

Buraya kadar söylediklerimiz ve yaptığımız alıntılar, bu kitabın mimarlıkla ilgili yönünün ne kadar zengin olduğunu, dolayısıyla da, bu incelememize konu olarak seçmemizin gerekçesini, öyle sanıyoruz ki, yeterince ortaya koymaktadır.

Ama, Victor Hugo'nun, *Notre-Dame de Paris* romanının, Beşinci Kitabının II numaralı bölümünü oluşturan ve "Ceci tuera cela" (Bu bunu öldürecek) başlığını taşıyan sayfaları, bu açıdan çok daha zengin, çok daha

Sunay Akın

ŞEMSİYE

Tozlu bir şemsiye durur
çatı katındaki odanın
kuytu bir köşesinde
kumaşındaki eski yağmurların
hüzünlü kokusuyla

Anımsar mısın bilmem
yağmurun bardaktan
boşanırcasına yağdığı o günü
hani şemsiyeyi iyice çekip başımıza
dudaklarımla hesaplamıştım
yüz ölçümünü

Nicedir sokağa çıkarmıyorum şemsiyeyi
korkuyorum çünkü
kapısı açık kafesinden
uçan bir kanarya gibi
beni ikinci kez
terk etmenden

Yanıt alamayacağımı bilsem de
yanına gidip
sorarım her gün şemsiyeye
altında elele biz
nasıl görünürdük diye...

---

ilginçtir. Aşağıdaki satırlarda bu bölümü konu edineceğiz.

Ancak daha önce, şu saptamaları yapmak isteriz.

Bu bölümün, oldukça ilginç bir öyküsü vardır. Şöyle ki: Yazar, romanın 1832 baskısına yazdığı notta, daha önceki baskılarda birtakım bölümlerin eksik olduğunu söyledikten sonra, bunların, özellikle 1832 baskısı için yazılmadığını belirtir, çünkü kendi inancına göre, yazılmış, bitmiş bir romana, sonradan eklemeler yapılamaz ve yapılmamalıdır. Hugo'nun, yazarlık anlayışı, edebiyat anlayışı, roman anlayışı budur. 1832'den önce, o bölümlerin romanda yer almamasının nedeni, yazarın deyişine göre, bunları içeren dosyanın, basım anında kaybolmasıdır. Bu durumda, yazarın ve yayıncının önünde iki seçenek vardı: O bölümler ya yeniden yazılacaktır ya da kitap, onlar olmaksızın basılacaktır. Victor Hugo, az önce belirttiğimiz nedenden dolayı, birinci

seçenekten yana olmamıştır. Yayıncının da onu bu yönde desteklemesi düşünülemezdi, çünkü araya, Fransa'yı, Paris'i altüst eden 1830 ayaklanmasının girmesi nedeniyle, kitabın, öngörülen yayın tarihi hayli gecikmiştir. Durum böyle olunca, kitap eksik olarak basılmıştır.

Ancak, Victor Hugo'nun, romanın 1832 baskısına eklediği önsözde, söyledikleri, bizce, hem edebiyatçılar için, hem de mimarlar için son derece ilginçtir, çünkü yazar, o satırlarda, söz konusu bölümlerin (ki biri "Paris à vol d'oiseau" (Kuşbakışı Paris), biri de, "Ceci Tuera Cela" başlıklı bölümlerdir) romanın akışıyla ilgili olmadığını, romanda yalnızca romanı, yalnızca olayları, dramı arayanları pek ilgilendirmeyeceğini, romancının ve yayıncının, gizli olarak kalacak bu eksikliğin, okuyucu tarafından farkedilmeyeceğini belirtmektedir ve sıradan edebiyat okuyucusu söz konusu olduğunda, yerden göğe kadar haklıdır.

Notre-Dame de Paris'yi, bizim gibi, alınan edebiyat tadına ek olarak, bambaşka bir amaçla okuyanlar için ise, bu bölümler, son derece önemlidir, çünkü, Hugo onlarda ve özellikle de, "Bu bunu öldürecek"de, bir kez daha yineleyelim, romanın akışından, konusundan bağımsız olarak, ayrı bir makale, inceleme biçiminde, mimarlık açısından, az sonra göreceğimiz üzere, yer yer doğru, yer yer yanlış, ama bütünüyle ilginç olan birtakım gözlemler sergilemekte, mimarlığa, şehirciliğe ilişkin birtakım kuramlar, yargılar ortaya koymakta ve bunları, tarihe daha doğrusu, insanlığın yarattığı kültür tarihine bağlı bir süreç içinde ele almaktadır.

Konu edineceğimiz bölüm, Victor Hugo'nun, *Notre-Dame de Paris* romanının Beşinci Kitabının II numaralı bölümünü oluşturmakla birlikte, konuya daha önce, I numaralı bölümün sonlarına doğru girilmektedir. Şöyle ki: Orada, büyücülükle suçlanıp, ölüm cezasına çarptırılan güzel çingene kız La Esmeralda'ya, karşılık görmeyen bir aşk besleyen Başpapaz Claude Frollo'nun, hekim Jacques Coictier ile konuşmasını okurken, Victor Hugo'nun şöyle anlattığı bir olaya tanık oluruz:

> Başpapaz bir süre hiç sesini çıkarmadan, kocaman yapıya baktı, sonra, içini çekerek, sağ elini, masanın üzerinde durmakta olan, matbaada basılmış kitaba, sol elini de, Notre-Dame'a doğru uzatarak ve kitaptan kiliseye, hüzünlü bir bakış gezdirerek,
>
> — Heyhat dedi, bu bunu öldürecek.

Hugo, Latince, "Abbas beati Martini" (Mutlu Martin'in Papazı) adını taşıyan bu bölümün bitiminden hemen sonra, hemen iki sayfa ötede, "Ceci tuera cela" adlı bölüme, şu satırlarla girer:

> Okuyucularımız, başpapazın bu gizemli sözlerinin, "Bu bunu öldürecek. Kitap binayı öldürecek" biçimindeki gizemli sözlerinin altında saklı olan düşünceyi arayabilmek için, bir süre ara vermemizi bağışlayacaklardır.

Bundan sonraki paragraf, bizce, kitabın en güzel, en anlamlı paragraflarından biridir ve şöyle özetlenebilir:

Başpapaza o sözleri söyleten etkenlerden birincisi, din adamlarının kaygısını dile getirmektedir. Papazlar, Gutenberg'in ışık saçan matbaasının,

→

Hüseyin Alemdar

İTHAF

T'ye

1

Akşamları eskil şiirler mi yazılır
— bütün tensel sözcükleri kokladım gövdende —
akşamlar ki usulca kendine kapanan gri şiirler gibidir

ki yitirdiğim şiiri buldum teninde.

2

Sen ki bir zambağın terleyen sesisin şimdi.

3

Ağzının yanan ateşini öpüyorum işte
yanan ipek ateşini ağzının —
Göğsümde gecenin uğultusu duyuluyor!

Ağzın: Akşamın göğü öptüğü yerde uçuklayan lale
Lale: Beyaz beyaz beyaz uçuklayan ağzın

4

Dilimde gizil beyazlığı teninin,

5

akşamıma dayadığın ağzını öpüyorum
akşamım ki kasığıma terlemiş
ten kokulu bir zambak

6

Ve gecedenizi etinde öldüm!

1992

kitapları çoğaltarak, düşünceleri daha kolay, daha çabuk yayarak, onlardan daha çok kişinin yararlanmasını sağlayarak oluşturacağı aydınlıktan; kürsüden verilen vaazların, papazların ağzından, onların süzgeçlerinden geçerek anlatılan Kutsal Kitap'ın, herkes tarafından okunarak, belki de herkes tarafından ayrı yorumlanmasından; aklın inanca üstün gelmesinden; böylece din adamlarının, dizginleri elden kaçırıp, egemenliklerini yitirmelerinden; kısaca "basının, kiliseyi öldürmesinden" kaygı duymaktadırlar.

Hemen belirtelim ki, bu, temeli olmayan, düşsel bir kaygı, anlamsız bir korku değildir. Tam tersine, son derece doğrudur ve o günden bugüne, çok büyük ölçüde gerçekleşmiştir. Gutenberg'in matbaası, Ortaçağ'ı kapatan, Rönesans'ı açan, iletişimde yaptığı devrimle, ondan sonraki yüzyıllara da damgasını basan, büyük bir buluştur. Bu yönüyle, belki ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, iletişimde yeni bir devrim yaratan televizyon ile kıyaslanabilir.

Victor Hugo, bu konuda çok doğru düşünmüştür, gerçeği görmüştür.

Bu doğru, bu gerçek, tarihsel süreç, gerek genelde tarih, gerek özelde kültür tarihi, gerekse, daha da özelde, iletişim tarihi açısından son derece önemli olmakla birlikte, konunun, yine Hugo'nun ortaya koyduğu bir başka yönü, bir yazının içeriği açısından, bizim için, çok daha özel bir önem taşımaktadır.

Şöyle ki:

Büyük yazara göre, Başpapaz'ın o sözlerinin altında, yalnızca dinle, din felsefesiyle değil, sanatla, sanat felsefesiyle de ilişkili birtakım saptamalar, öngörüler, düşünceler, kaygılar vardır. Başpapaz, matbaanın bulunması, yaygın bir biçimde kullanılması sonucunda, insan düşüncesinin, kendini bir başka araçla, çok sağlam ve dayanıklı olan taşla değil de, onun yerine, çok daha dayanıklı olan kâğıtla, bir başka deyişle, kitapla ortaya koyacağına, anlatacağına inanmaktadır. Victor Hugo'nun özgün deyişiyle,

Bu ilişki içinde, Başpapaz'ın o biraz bulanık olan formülünün ikinci bir anlamı vardı; bir sanatın, başka bir sanatı öldüreceğini söylemek istiyordu: Matbaa, mimarlığı öldürecekti.

Victor Hugo'ya göre, ta başlangıçtan, ta on beşinci yüzyıla kadar, o yüzyıl da dahil olmak üzere, "mimarlık, insanlığın büyük kitabı" olmuştur. İnsanların, toplumların bilgileri, gitgide artarak büyük bir miras oluşturduğundan, bunların, sözde kalıp, dağılıp gitmesini, yolunu şaşırıp yok olmasını önlemek için, toprağa, çok iyi görünen, çok dayanıklı ve aynı zamanda da çok doğal olarak, yapılar, anıtlar biçiminde yazılması yönüne gidilmiştir.

Bu anlatım biçimi, tıpkı harflerle, sözcüklerle, tümcelerle, kitaplarla, kısaca, yazıyla anlatım biçimine koşut, tıpkı onun gibi, zaman içinde bir süreç oluşturmuştur.

Bu süreci, *Notre-Dame de Paris*'nin yazarının kaleminden okuyalım:

Mimarlık, bütün yazılar gibi başladı. Önce abece oldu. Bir taş dikiliyordu, ve bu bir harfti ve her harf bir hiyeroglifti, ve başlığın, kolunun üzerinde bulunması gibi, her hiyeroglifin üzerinde bir düşünceler topluluğu bulunuyordu.
.....

küçük İskender

CAM MAKAS

temmuz yırtılıyor yazın ortasında, küçük padişah ölmüş. ağlıyor alkolik lalası. bach dinliyor benim karanfilim. dürbünlü tüfeğimin kabzasında verlaine'in parmak izleri.

düşürüp kırıyorum cam makasımı.

hüzünlü bir şeyler çalıyor akordeonla eski mevsim.

polisiye bir aşk bizimkisi. polisiye bir caz bu dinlediğimiz. erken yaşlanır terkedenler, erken ölür ellerini ellerden alıp da gidenler. yakışmaz ayrılık. yakışmaz ihanet. sarıl bana. sarıl bana. beni sana davet et!

temmuz yırtılıyor yazın ortasında, gümüş çocukların birbirlerini seyretmekten utandıkları bir yerlerde. sen! bana artık rimbaud deme! büyük bir buz kalıbı içinde sonsuz uykusunda köpek yüreğim. arkama bakmadan öleceğim.

bir melek tıraş edecek saçlarımı, bir cin yıkacak beni özsuyla. tertemiz entarilerimi giydirecekler sonra. gitmeme izin verme! vals bitiyor. çiftler öpüşüyorlar usulca. usulca pelerinini açıyor sis. usulca dönüyor baş.

zehirli içkimi uzatıyorum karşımdaki satranç ustasına. bir tarot destesinde buluyorum vesikalık resmimi. hangi kaderle çıkıyorsun karşıma? nasıl bir mutluluk mutluluğun? nedir senin sevdanın kılavuzu? ödüllü bir hanımefendi gibi giriyorsun düşüme, talan ediyorsun, yakıyorsun, rüyalarım yanıyor. o zaman ben de düşürüp kırıyorum cam makasımı. yalızlar bahçesinde çiçeği burnunda çiçeği topluyorum. pera'daki bütün ampuller kırmızı. tramvay'a binmiyor, sokak sokak kendi çocukluğumun troleybüslerini arıyorum. bir satyr'le sevişmemle başlıyor çağımın gerisinde kalan hatıralarım. o zaman bach dinliyor benim karanfilim.

temmuz yırtılıyor yazın ortasında, başkalarının aşk mektuplarında buluşuyoruz. yoruluyorum seni sevmekten. düşürüp kırıyorum cam makasımı.

Daha sonraları, sözcükler yapıldı. Taş taş üstüne konuldu, bu granit heceler birleştirildi, fiil birtakım bireşimler denedi. Kelt'lerin dolmeni (...) Etrüsk'lerin tümülüsü (...) birer sözcüktür. Kimi zaman, çok sayıda taşa ve geniş bir alana sahip olunduğunda, bir tümce yazılıyordu. Koskocaman Karnak yığını, artık tam bir formüldür.

.....

Ve nihayet, kitaplar yapıldı.

.....

Örneğin, Süleyman Tapınağı, Kutsal Kitap'ın yalnızca kabı, cildi değildi, onun kendisiydi. (...) Böylece söz, yapının içine konulmuştu.

.....

Böylece, (...) ilk altı bin yıl içinde, Hindistan'daki, tarihi belli olmayan pagodadan, Köln Katedrali'ne kadar, mimarlık, insanlığın büyük yazısı oldu.

.....

Her nesil, gelip geçerken o kitaba kendi satırını yazdı.

Öyle sanıyoruz ki, Victor Hugo'nun, mimarlığı yazıya, mimari öğeleri harflere, sözcüklere, hecelere, mimari yapıtları kitaplara benzeten kuramı, savı, yukarıdaki alıntılardan yeterince anlaşılmaktadır.

Bu savın, büsbütün özgün olmasa da, Hugo tarafından, özgün bir biçimde ve en önemlisi, çok ayrıntılı olarak anlatılması; yazı ile, dil ile, kitap ile mimarlığı, mimari yapıyı, neredeyse bire bir kıyaslayarak, benzeterek ele alınması hayli önemlidir ve ilginçtir.

Şimdi, Victor Hugo'nun, mimarlığın niteliğiyle ilgili olarak, *Notre-Dame de Paris* adlı romanında geliştirdiği savların, düşüncelerin, kuramın, bizce en özgün olan bölümüne geliyoruz.

Şöyle yazar Hugo:

O dönemde, taşa yazılmış olan düşünce için, bizim bugün, basınla ilişkili olarak sahip bulunduğumuz özgürlüğe benzer bir ayrıcalık vardır. Bu, mimarlığın özgürlüğüdür.

.....

O zamanlar, düşünce ancak böyle özgür olabiliyordu, o nedenle de, bütünüyle, yapı olarak adlandırılan o kitaplara yazılıyordu. Bu yapı biçimi olmasaydı, eğer düşünce, dikkatli davranmayıp, el yazması biçiminde, kendini tehlikeye atsaydı, cellat tarafından, meydanlarda yakıldığını görecekti. Kilisenin kapısı biçimindeki düşünce, kitap biçimindeki düşüncenin işkence çekişine tanık olacaktı. Elinde yalnızca bu yol bulunduğundan, duvarcılık, aydınlığa çıkmak için, her yönden öne atılıyordu. Avrupa'yı kaplayan ve sayıldığında bile inanılmayacak kadar büyük bir sayıya ulaşan katedrallerin yapılmasının nedeni buydu. Toplumun bütün özdeksel güçleri, bütün düşünsel güçleri, tek bir noktaya yöneliyordu: Mimarlığa. Böylece, Tanrı'ya kilise yapma bahanesi altında, sanat, çok büyük boyutlarda geliyordu.

O zaman, ozan olarak doğan herkes mimar oluyordu. Kitlelerde dağınık olarak varolan deha, feodalitenin kalkanı altında her yönden sıkıştırılınca, mimarlık yönünden başka hiçbir yerden çıkış yolu bulamayınca, bu sanatla dışa açılıyordu ve İliyada'ları katedral biçimini alıyordu. Bütün sanatlar, mimarlığa boyun eğiyorlardı ve onun altında düzene giriyorlardı. Bunlar, büyük yapıtın (mimari yapıt) işçileriydi. Mimar, ozan, usta, cephesini işleyen heykeli, vitraylarını aydınlatan resmi, çanlarını sallayan ve orglarına üfleyen müziği, kendi kişiliğinde bütünleştiriyordu. Elyazmalarında çiçek açmakta inat

eden şiir bile, bir yerlere varabilmek için, yapının içine, ayin ya da nesir olarak girmek zorunda kaldı.

.....

Böylece, Gutenberg'e kadar, mimarlık, temel yazıdır, evrensel yazıdır. Doğu'nun başlattığı, Eski Yunan'ın Roma'nın sürdürdüğü bu granit kitabın son sayfasını Ortaçağ yazdı.

Sözü şöyle sürdürür Hugo:

On beşinci yüzyılda her şey değişmiştir.
İnsan düşüncesi, kendisini sürdürmek için, mimarlıktan, yalnızca daha sürekli, daha dayanıklı değil, aynı zamanda daha da yalın ve kolay bir araç bulmuştur. Mimarlık, tahtından indirilmiştir. Orpheus'un taştan harflerinin yerini, Gutenberg'in kurşundan harfleri alacaktır.

Yazar daha sonra, kalem ustalığını kullanarak, mimari yapının, dağlar kadar sağlam, ama tek olmasına karşın, çok sayıda basılan ve kuş sürülerine benzeyen kitapların her yere dağıldığını söyleyerek, sonucu bir kez daha vurgular: "Kitap, yapıyı öldürecektir."
Yine Victor Hugo'ya göre, mimarlığın ölümü, birdenbire değil, yavaş yavaş olur. Bir zamanlar onca canlı, onca görkemli olan mimarlık, yavaş yavaş "kurumaya", "soğumaya", başlar. On beşinci yüzyılda, bu süreç henüz tam olarak hissedilmemektedir, çünkü matbaa henüz emekleme dönemindedir. Ama on altıncı yüzyılda, sorun artık büsbütün ortaya çıkar. On altıncı yüzyıldan itibaren, mimarlık "artık toplumu yansıtmamaktadır."
O tarihten sonra, artık toplum, kendini bir başka biçimde yansıtacaktır, düşüncelerini bir başka araçla ortaya koyacaktır.
Hugo,

Matbaanın bulunması, tarihin en büyük olayıdır. Bu, ana ihtilaldir. Bu, insanlığın anlatım biçiminin bütünüyle yenilenmesi, bu, bir biçimden soyunup, başka bir biçime giren insan düşüncesidir, bu, ta Âdem'den beri, aklı ifade eden simgesel yılanın, tümden ve kalıcı olarak deri değiştirmesidir.

der ki, edebi, zarif bir anlatımla ortaya konulmuş olan bu saptamaya katılmamak olanaksızdır.
Yine Hugo'ya göre, matbaa ile birlikte, düşünce, artık hiçbir zaman yok edilemeyecek bir biçim kazanmıştır. Yapılar, tıpkı dağlar gibi, belli bir yere bağlıdırlar; oysa kitaplar, uçucudurlar, kuş sürüleri gibi, dünyanın dört bir yanına dağılabilirler. Dahası, bir düşünceyi kitapla, kitap biçiminde anlatmak, mimarlıkla, yapı biçiminde anlatmaya kıyasla, son derece ekonomiktir, çünkü yapı için, "tonlarca altın, dağlarca taş, bütün bir orman, bir sürü işçi" gerekir, oysa, kitap için, "biraz kâğıt, biraz mürekkep, bir kalem" yeterlidir. İşte, Victor Hugo'ya göre, 15. yüzyıldan sonra, mimarlığın gerilemesinin, giderek çökmesinin, yerini, kendini öldüren kitaba bırakmasının bir nedeni de budur.
Ve *Notre-Dame de Paris*'nin yazarına göre, mimarlığın bu duruma düşmesi, düşkünleşmesi, bir zamanlar egemenliği altında tuttuğu sanatların,

özellikle de, resim sanatının, heykel sanatının, bağımsızlıklarını, özgürlüklerini kazanıp, Raphael gibi, Michelangelo gibi, büyük ressamların, heykeltıraşların yetişmesine neden olmuştur.

Yazar, bu düşüncesini, bir benzetmeyle,

> Denilebilir ki, (mimarlık), İskender'in ölümü üzerine dağılan ve her eyaleti bir krallık olan bir imparatorluktur.

diye ortaya koyar.

Daha ileride ise, Hugo'nun, Kral II. François'dan itibaren, mimarlıkta sanatın yok olduğuna, yapıların, iyice kuru, geometrik, dolayısıyla da, tatsız bir görünüm kazandıklarına ilişkin inancını, şöyle dile getirdiğine tanık oluyoruz:

> II. François'dan itibaren, yapının mimari biçimi gitgide yok oluyor ve geometrik biçim öne çıkıyor (...) Sanatın güzel çizgileri, yerini geometrinin soğuk ve sert çizgilerine bırakıyor. Bina bina değildir artık, bir çokyüzlüdür.

Çağının "sesli yankısı", tanığı olmak isteyen ve kimi alanlarda bunu başaran ünlü Fransız yazarının, mimarlık söz konusu olduğunda başarısız kaldığını, mimari gelişmeleri iyi izleyemediğini ve doğru değerlendiremediğini görüyoruz. Gerçekten de, yukarıdaki alıntıda adı geçen Fransa Kralı II. François, 1544-1560 yılları arasında yaşamıştır. O yıllarda, Fransa'da değilse de, İtalya'da Rönesans, görkemli bir biçimde sürmektedir. Bu dönemin en ünlü mimarlarından Palladio, II. François'dan önce doğmuş, ondan sonra ölmüştür ve onun yaşadığı, krallık yaptığı dönemde en önemli ürünlerini vermiştir. Sözgelişi, Vicenza'daki Basilica Palladiana, 1549; Venedik'teki, Palladio'nun en ünlü yapılarından biri olan S. Giorgio Maggiore Kilisesi, 1566 tarihini taşır. Bunların, Victor Hugo'nun ileri sürdüğü gibi, kuru soğuk sert çizgili bir geometrenin ağır bastığı binalar olduğunu söylemek olanaksızdır. O dönemler, o yapılar için böyle düşünen Hugo'nun, 20. yüzyılda yaşasaydı, Bauhaus mimarisi, Mies van der Rohe'nin, hiç süssüz, cam ve çelikten oluşan dikdörtgen ya da kara prizma biçimindeki yapıları için neler düşüneceğini düşlemek, son derece ilginç olacaktır.

Matbaanın bulunması, zaman içinde, yaygın bir biçimde kullanılmasıyla, kitapların çoğalması, her yere ulaşmasıyla, mimarlığın iyiden iyiye gerilediği, neredeyse yok olduğu inancı, deyim yerindeyse, Hugo'ya "çok koymuştur" ve onda, neredeyse bir "sabit fikir" halini almıştır. Bu nedenle de, *Notre - Dame de Paris* romanının akışıyla hiçbir ilgisi olmayan, "Ceci Tuera Cela" adlı bölümde, bu fikir, yazar tarafından, birçok kez yinelenmiş, birçok kez, değişik biçimlerde dile getirilmiştir.

İşte örneğin, aynı doğrultuda birkaç tümce daha:

> Şimdi soruyoruz, üç yüzyıldır, insan düşüncesini, iki sanattan hangisi gerçekten temsil ediyor? Hangisi dile getiriyor? Onun yalnızca edebiyata ve öğretime yönelik tutkularını değil, aynı zamanda, geniş, derin, evrensel devinimini hangisi anlatıyor? (...) Mimarlık mı, matbaa mı?

Ali Asker Barut

SABAHA KARŞI, İSTANBUL'DA

Kıyıya bağlı sandalların içine
Sapsarı bir ay doğuyor
Saatlerce sudaki görüntüine bakıyorum
Ayaklarımın ucundan uzaklara
Alıp götürüyor yüzümü bir dalga
Uzaklardan alıp kıyıya
Ayaklarımın ucuna getiriyor yüzümü
Sonra bir başka dalga
Yaşlanmayı bir tek burada
Göze alabilir insan diyorum
Bütün gücümle içime çekiyorum İstanbul'u
Ah bu tuz kokusu, yosun kokusu
Evlerin arasına sıkışıp kalmış rüzgâr
Sabaha kadar esti durdu

Kısa sürmüş bir yaz mutluluğu
Denebilir mi bu şiire
Uzattıkça uzatıyorum
Bu yaz gününü içimde
İlk Hisar vapuru yaklaşıyor iskeleye
Simsiyah araba tekerleğinden havaya
Martılar havalanıyor sevinçle
Ne şehirden ayrılan üzgün bir tren sesi
Ne uykularımın arasında duyduğum
O sürekli gemi sireni
Hepsi de iyi hepsi de yürekli
İnsanlar iki yanımda şimdi

Usul usul bir gül açtı
Yangın kırmızısıyla doldurdu
Gecenin bittiği köşeyi
Karım uyudu
Ben bu şiiri yazdım
Ayağımın tozuyla geldiğim İstanbul'da
Sabaha karşı.

28.6.992

Bütün bu soruları, tek bir sözcükle, şöyle yanıtlıyor Hugo: "Matbaa". Ve bunun nedeni de, daha önce belirttiğimiz üzere, kitabın, binaya göre çok daha çabuk yapılması, çok daha ucuza malolmasıdır.

Yine Hugo'dan dinleyelim:

Her katedral bir milyardır. Şimdi, mimari kitabı yeniden yazmak için, yeryüzünde yeniden binlerce yapının yapılması için, ne büyük kaynakların yaratılması gerektiğini düşününüz (...) Oysa bir kitap, o kadar çabuk yapılıyor, o kadar ucuza çıkıyor ve o kadar uzaklara gidebiliyor ki.

.....

İnsanlığın iki kitabı, iki sicil kütüğü, iki olgun yapıtı olmuştur: Duvarcılık ve matbaa, taştan yapılan kutsal kitabı ve kâğıttan yapılan kutsal kitabı.

İçinde, "piramitlerden çan kulelerine", "Keops'tan Strasburg'a" kadar nice yapının yer aldığı kitap, zaman zaman okunmalı,sayfaları karıştırılmalıdır ama, onun dönemi, artık ne yazık ki kapanmıştır.

Düşüncesi, inancı budur Victor Hugo'nun. *Notre-Dame de Paris* romanının bu bölümü, sözcüğün, deyimin tam anlamıyla, ölüp giden mimarlığa bir ağıt gibidir. O kadar ki, şu tümceyi bile yazar Hugo:

Hiç yanılgıya düşülmesin, mimarlık ölmüştür. Geri gelmemek üzere ölmüştür, basılı kitap tarafından öldürülmüştür.

Ama bütün bu kesinliğe karşın, şu önlemi de almadan edemez:

On üçüncü yüzyılda, Dante'nin gelmesi gibi, yirminci yüzyılda da, dâhi bir mimar kazaen gelebilir. (...) Eğer mimarlık, kazaen doğrulabilirse de, artık patron olmayacak. Eskiden edebiyata egemen olan yasaya boyun eğecek. İki sanatın konumu, karşılıklı olarak yer değiştirecek.

Eğer aceleci, yüzeysel davranacak olursak ve 20. yüzyılın sonlarını yaşayan, bu romanın yazılmasından bu yana geçen, yaklaşık 160 yılda olup bitenleri, hem genelde, hem de mimarlık bağlamında bilen, 19. yüzyılın sonlarında, 20. yüzyılın başlarında, hele bu yüzyılın ikinci yarısından sonra, "inşaat maliyetlerinin" onca artmasına, evlerin, villaların, apartmanların, büroların, iş yerlerinin fiyatlarının, en pahalı kitapların fiyatlarıyla hiç mi hiç kıyaslanamayacak bir düzeye varmasına karşın, insanların yine de, dünyanın her yerinde, gökdelenden gecekonduya, nice yapı yaptığını, mimarlık diliyle konuşmayı sürdürdüğünü gören insanlar olarak, Victor Hugo'yu, biraz dudak bükerek okuyacak olursak, belki de biraz yanılırız, çünkü bizce, gerek Hugo'nun yaklaşımı, "kehaneti", gerekse bugünkü gerçek durum, hayli ilginçtir. Şöyle ki:

Evet mimarlık, onun sandığı, öngördüğü gibi ölmemiştir. Bilindiği üzere, hele 19. yüzyıldan başlayarak, 20. yüzyılda, "modern mimarlık" adı altında, çok büyük bir atılım yapmış, çok büyük bir şahlanış göstermiştir. Ve bu dönemde çıkan, ürün veren, kuramlar ortaya koyan "dâhi mimarların" sayısı, Victor Hugo'nun sandığından daha fazla olmuştur. Dolayısıyla, 19. ve 20. yüzyıllarda, ses getiren, en az, 13. yüzyılda yapılmış olan Notre-Dame de Paris

Nur

AĞUSTOS SIZINTILARI

ışıkla yaralanıyor böcekleri
gizlerin.

bir kaçak görüntü
sızarken
düşe
bulanıyor sezgiler.

Yanakta
kopuk ayrıntı
ele veriyor kapısını
dehlizin.

— samyeli lekesi! —

ağustos'992

---

katedrali kadar ses getiren, önemli yapıların sayısı da, Hugo'nun sandığından çok olmuştur. Amerika'yı öteki ülkeleri, başka kentleri bir yana bıraksak bile, yalnızca Paris'te, matbaanın bulunmasından, çok önemli kitapların, Diderot'nun gerçek bir devrim niteliğinde olan ansiklopedisinin basılmasından yıllar sonra yapılan birtakım yapıların, sözgelişi Eiffel Kulesi'nin, Défense'taki "Arche"ın, Gutenberg'den yıllar önce yapılmış olan Notre-Dame'dan daha önemsiz oldukları söylenemez; matbaa 15. yüzyılda bulunduğuna göre, mimarlığın, 16, 17, 18., hele hele, yukarıda belirttiğimiz gibi, 19 ve 20. yüzyıllarda hep inişe geçtiği, o dönemlerin mimarlığının, dünyaya "bir kaza eseri" olarak gelmiş bir iki "dâhi mimarın", "bir kaza eseri" yaptıkları yapılarla sınırlı olduğu söylenemez.

Ama öte yandan, 16, 17, 18., hele hele 19 ve 20. yüzyıllarda kitabın da ne kadar önemli olduğu, ne kadar çok kitap basıldığı da yadsınamaz.

Öyle sanırız ki, bizim için asıl önemli olan ve Victor Hugo'nun göremediği, görmesini de bekleyemeyeceğimiz ilginç nokta, Gutenberg'den bu yana geçen, yaklaşık 550 yılın, mimarlığı öldürememesine karşılık, yüzyılımızda henüz en fazla 40-50 yıllık bir geçmişi olan televizyon, video tekniğinin, kitabı öldürmesinden korkulması; 20. yüzyılın şu son çeyreğinde, tıpkı Victor Hugo'nun, 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde yazdığı gibi, kimilerinin yine, ama bu kez başka bir içerikle, mimarlığın yerine kitabı, kitabın yerine de televizyonu, videoyu koyarak, "Bu, bunu öldürecek" diye alçak sesle mırıldanmaları ya da yüksek sesle haykırmaları ve bu konuda kitaplar yazmalarıdır. □

BİR BİYOGRAFİ YA DA DUYGU ASENA'NIN KAHRAMANLARI

Ani Toros

Duygu Asena'nın yeni kitabı *Kahramanlar Hep Erkek* yayımlandı. Kitapta on dört öykü var; kahramanları hep kadın olan öyküler bunlar. Bir biçimde yaşamlarına giren erkekler yüzünden acı çeken, aşağılanan, küçük görülen ya da uyanmış, baş kaldırmış, kurtulmuş, kurtulamamış ya da cinselliği olan ama bunu yaşayamayan; cinselliği olan, yaşamayı becerebilen kadın kahramanlar. Hepsi ayrı kişilerin ayrı öyküleri ama hepsi bir hüznün, bir öfkenin, bir çığlığın öyküsü. Bu yazının başlığı yanlış olabilir, bu yanlış bilerek yapıldı; çünkü bende çağrıştırdığı o: Bir biyografi. Bir bütünün biyografisi ya da bir "yarı"nın.

Duygu Asena'nın kitabını okurken zaman zaman yaptığım gibi aynı dönemde çeşitli kitaplar okuyordum. Paragraflar çarpışıyordu. Örneğin Georg Büchner'in *Leonce ile Lena* adlı oyununda Leonce diyordu ki: "— Hey Tanrım, aşkı baştan sona tadabilmek için kaç kadın gerekiyor bir erkeğe? Tek kadının başaracağı iş değil bu. (...) Beni sarhoş edecek şarap hangi kadehte?" Anton Çehov'un *Dağ Yolunda*'sındaki serseri Merik de bir çeşit yoruma sahip kadınlar hakkında: "Şu akıllı beyler her çeşit makineyi, ilacı buldular da, içlerinden biri çıkıp da karı milletine karşı bir çare bulamadı... (...) Ben değilim yalnız... Dünya kuruldu kurulalı erkeklerin içi kan ağlıyor... Boşuna değil masallarda, türkülerde karıların şeytanla karşılaştırılması... (...)"

Çeşitli biçimlerde sunuluyor erkeğin kadına bakışı, kadının toplumdaki algılanışı. Ernest Hemingway'in "Yeryüzünün Başkenti" öyküsünde bir erkeğin sevişmeyle ilgili olarak kadına yaklaşımına şöyle değiniliyor.

(...)

"Karnınız doydu, beni de üstlük istiyorsunuz."

"Bir kerecik. Ne zararı olur bunun?"

"Bırakın. Bırakın diyorum size."

"Kaşla göz arasında olup biter."

Akgün Akova

BEBO

neden bebo bu çatısı uçuk eve bu tuz camı ellerime
başlarını duvarlara vuran bu kan gölü meleklere
neden çağırdığını bilmiyorum sevgimin yanlış uzayına sesi
yüreğimin yırtıcı kuşları takılınca gözlerinin ağlarına
ısıttığ'mız evlerden balkonlar arttı bebo
çağlayanlar ve selüloz, şebnemli haritalardan
yollardan çok leyla bisikletler arttı
gözbebeğimde bisikletinle gezinmesen ben neyim ki zaten
Büyükşiir Ebediyesi'nin sözcük çöpçüsü
şiir direklerine tırmanma güçlüğü çeken maymun
ayakkabılarım bitse de gelirim sana
saray tırtılım, uykulu Asyam, kıpırtılım
vazelin gecelerine
çocuk esirgeme kurumlarına üye yap beni
süpür beni, elektriklerimi kes, yakın çekimde izle
çok ısınmış bir kalorifer peteğisin sen bebo
bırak güneş kentin kremli tüylerini yalasın
sen beni bebo
sen beni Café Petrograd'da

memelerini sayıyorum
gece ve yıldızlar eriyene kadar
memelerin bebo
masal, cüce ve prenses tadı ağzımda

Walter Abish'in *Ne Kadar Alman* adlı romanında Gisela odanın bir köşesine büzülmüş oturuyor. "Şimdi kim var? Sekreterin mi? Yoksa Rita Tropf mu?" Gisela ne zamandan beri odasının köşesine büzülüp kalıyor? Egon bilmiyor.

(...)

"Bu konuda bir doktora görünmesi gerektiğini düşünmüyor musun?

Neden? O köşede kendini iyi hissediyor.

Bizim burada olduğumuzu biliyor mu?

Burada mı? Yani bu otelde mi? Burada mı? Şimdi mi? Bunu bilemez.(...)"

Her zaman sevgililer, kocalar değil kadının yaşamına erkek olarak giren. Katherine Mansfield'in "Ölü Albayın Kızları"nda olduğu gibi çoğu zaman babalar da belirleyici bir rol oynuyor kadınların yaşamında: "(...) Bütün

hayatları babalarına bakmak, bir de her şeyde babalarının isteğine uymakla geçmişti. Ama şimdi? Ama şimdi (...)"

Bu yazarlara, bu yapıtlara haksızlık etmek istemiyorum; elbette öykülerin bir başı, bir de sonu, bir bütünlüğü var. Bunlar gözardı edilmiş değil. Ama araştırmayı sürdürsek ne çok böyle paragraf çıkar değil mi? Kutsal kitaplardan başlayarak günümüzdeki kitaplara kadar... Buradaki örnekler *Kahramanlar Hep Erkek*'le bir rastlantı sonucu aynı dönemde okunmuş kitaplardan ya da çabuk bir karıştırmayla bulunmuş bölümler.

Duygu Asena bunları okuyarak, kendisi yaşayarak, çevresindekilerden dinleyerek büyümüş. Hak yeme, hakkının yenmesi, başka kadınların haklarının yenmesi durumunu görünce, görmezden gelememiş, o konuda yoğunlaşmış. Başka haksızlıkları hiç mi görmemiş? Görmüştür elbet; ama yoğun olarak üzerinde durup savaşmayı seçtiği konu bu. Başarılı da oluyor.

Yazarın önceki yapıtlarında, *Kadının Adı Yok, Aslında Aşk da Yok* ve yeni kitabı *Kahramanlar Hep Erkek*'de bakış açısı kadının. Kadın "yaşlılıkla gençlik arasında gidip gelen biri", yalnız, bir insan gibi; sevdiğini on iki yıl bilmeden bir başkasıyla paylaşmış biri, İdil gibi, bir insan gibi; beş kez evlenmiş, mükemmeli aramış biri; gebe kaldığı gençlik sevgilisinden, sevgilinin annesinin zoruyla ayrılan biri, Çiço gibi, bir insan gibi ve daha başkaları, hep bir insan gibi. Bütün istekler erkekle eşitlik üzerine kurulmuş: Kadın da her şeyi bir erkek gibi yapabilir, yaşayabilir; kötülükleri, yanlışları, doğruları, başarılarıyla bir insan gibi. Değerler aynı tartıda tartılır, ayrım yapmadan.

Duygu Asena'nın öykülerinde cinsellik ağır basan noktalardan biri. Sanki demek istiyor ki: Kadınların da cinselliği var, biliyor muydunuz? Cinselliğin işlendiği sahnelerde bu istek, bu eylem bir peynir ekmek yeme yalınlığı, olağanlığı içinde anlatılıyor. Adalet Ağaoğlu'nun *Ruh Üşümesi*'ndeki gibi incelikle değil. Bu da bizi kadınların ayağı yere basan cinsel eşitliklerine, en azından gerçekleşen değilse bile istenilende, götürüyor.

Kadınların başkaldırısıyla ilgili izlediğim ilk yapıt *Lysistrata*'ydı. Ne çok sevmiştim. Son okuduğum kitap ise Kate Chopin'in *Uyanış*'ı. Aradan geçen onca yıl içinde ne olmuş, değişen ne? Chopin'in Edna'sını kocası azarlıyor: "(...) Çocuklarına bakmak annenin görevi değilse kimin göreviydi acaba? Kendi bankerlik işleri başından aşkındı zaten. (...)" Edna kocasını suçlamıyor, kendisini bu hallere düşüren yazgısına yanmıyor. Kendi başına bir güzel ağlıyor, o kadar. Sonra resim yapmaya başlıyor, kocası buna da kızıyor: "Bana öyle geliyor ki, yönetilecek bir evi, çocukları olan bir kadının, ailesinin rahatını sağlamak için yollar düşünerek geçireceği saatleri atölyede harcaması tam bir çılgınlık." Edna, "Başlangıçta çocukken, ilk gençlik yıllarında, daha sonra gençkızken duyduğu tutkunun belirtilerini ilk kez yeniden görüp tanıyor." Çalışıyor, para kazanıyor, aşık oluyor ama uyanan bedeni bir başkasıyla sevişiyor. Evini terkediyor. "Ben artık Bay Pontellier'in alıp verdiği mallarından biri değilim. Ben kendimi istediğime veririm." Bedeniyle, ruhuyla, aklıyla uyanıyor. Ama Edna sürdüremiyor bu uyanışı 19. yüzyılda. Suya giriyor. Açılıyor, açılıyor, açılıyor, geri dönmemecesine...

Duygu Asena'nın kahramanları kendilerini öldürmeyecek, yaşatacaklar? Kimi zaman "yanlış" yaparak, kimi zaman "doğru" yaparak. Bir insan gibi... □

SİZ OKURLARIMIZDAN ALDIĞIMIZ DESTEKLE YOLUMUZA DEVAM EDİYORUZ...

SİZLERDEN GELEN YÜZLERCE MEKTUP VE TELEFONLA BİZİ KUTLAMANIZ, BİZİM İÇİN BÜYÜK AMA ÇOK BÜYÜK BİR MUTLULUKTU...

4. SAYIMIZLA TAM BİR YILIMIZI DOLDURDUK SİZLERLE BİRLİKTE...

BÖYLE BİR DERGİNİN YAYINLANMASINDA BÜYÜK EMEKLERİ GEÇEN BAŞTA YAYIN YÖNETMENİMİZ **PROF.DR. GÜRSEL AYTAÇ** A,

YAYIN KURULUMUZ
PROF.DR. AYŞEGÜL YÜKSELE,
DOÇ.DR. TUNA ERTEM E,
DOÇ.DR. YILDIZ ECEVİT E
ARŞ.GÖR. NURMELEK MATARACI YA

YAZI VE ÇEVİRİLERİYLE KATILAN
TÜM YAZARLARIMIZA...

4 SAYIDIR BİZİMLE BİRLİKTE ÇALIŞAN TÜM TEKNİK EKİBE....

SONSUZ TEŞEKKÜRLERİMİZİ İLETİYORUZ.

GÜNDOĞAN EDEBİYAT 4.SAYI İÇİNDEKİLER

Türk Edebiyatı
Gürsel Aytaç — Ad Semud Medyen
Gülperi Serf — "Ölmeye Yatmak" Romanında Aysel

Bir Yazar Kendini Anlatıyor
Erendiz Atasü — Yazarlığının Hikayesi

Alman Edebiyatı
Gürsel Aytaç — Hermann Hesse Çilgusu
Sabri Eyigün — J.M.R. Lenz Üzerine İnceleme
Onur Bilge Kula — Martin Luther Türke Karşı Savasa İlişkin

Avusturya Edebiyatı
Rezzan Algün — Güneşte Gölgenin Yokoluşu
Faruk Yücel — Peter Handke'nin Mutsuzluğa Doyum'u

İngiliz Edebiyatı
Alev Bulut — Virginia Woolf' Bir Yaralı Kadın'
Belgin Elbir — Joseph Conrad'ın 'Karanlığın Yüreği'

İspanyol Edebiyatı
Hale Göknar — Unamuno ve Ölümsüzlük Kavramı

Leh Edebiyatı
Neşe T.Yüce-A. Zieniewicz — 'Avrupa Ailesi' Milosz ve Gerçek

Küba Edebiyatı
Yıldız Ersoy Campolat — Kübalı Ozan José Marti

Rus Edebiyatı
Zeynep Günal — Gogol, Çehov ve Şuksin

Kuramsal Yazılar
Lale Demirtürk — Kısa Öykü Dinamiği
Ali Osman Öztürk — Türk Halk Türküleri
Kitaplar

GÜNDOĞAN EDEBİYAT

DAĞITIM/ ANKARA—DOST - ADAŞ - İMGE / İSTANBUL— ARKADAŞ - SAY /İZMİR —İLERİ /SAMSUN— FÜRKAN /BURSA— DERGAH

Fiyatı : 35.000 TL
Abone : 140.000 (Öğrencilere 120.000 TL, Kurum ve Kuruluşlara 160.000 TL)
Yurt dışı Abone : Avrupa Ülkeleri 90 DM - Diğer ülkeler 60 $ **Abone Ücreti** : 4116.39 nolu posta çekine Eren Gündoğan adına, yurt dışı havaleleri için **İş Bankası Ankara Şubesi** 4475444 banka hesabına yatırarak **P.K. 271 Yenişehir - Ankara** adresine bilgi verin.

GÜNDOĞAN YAYINLARI Adakale Sok 25 /37 Tel. Fax .: 433 49 85 Kızılay Ankara

SANAT ADAM